Adolph Menzel

Menzel.—

DAS WERK ADOLF MENZELS

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/daswerkadolfmenz00jord

Ad. Menzel fec. Mezzotinto Brueckmann

1850

Friedrichs des Großen Tafelrunde in Sanssouci

DAS WERK

ADOLF MENZELS

1815—1905

MIT EINER BIOGRAPHIE DES KÜNSTLERS

VON

MAX JORDAN

MÜNCHEN
VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G.
1905

Druck von Alphons Bruckmann, München

THE GETTY CENTER
LIBRARY

ADOLF MENZEL

INHALT

TEXT VON MAX JORDAN

	Seite
I. Jugendzeit	1
II. Reife	17
III. Höhe	70
IV. Alter	84

GANZSEITIGE BILDERBEILAGEN:

	Seite
1. Friedrichs des Großen Tafelrunde in Sanssouci. 1850	Titelbild
2. Gustav Adolf empfängt seine Gemahlin vor dem Schlosse zu Hanau. 1847	26
3. Einzug Heinrichs des Kindes, des nachmaligen ersten Landgrafen von Hessen, in Marburg i. J. 1247. 1848	30
4. Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci. 1852	36
5. Friedrich der Große auf Reisen. 1854	44
6. Friedrich der Große in Lissa. 1858	50
7. König Friedrich Wilhelm I. in einer Volksschule. 1858	56
8. Hofball in Rheinsberg. 1862	58
9/10. Krönung König Wilhelms I. in Königsberg. 1865	62
11. Gottesdienst in der Buchenhalle zu Bad Kösen. 1868	64
12/13. Abreise Königs Wilhelms I. zur Armee am 31. Juli 1870. 1871	66
14/15. Das Eisenwalzwerk. 1875	70
16/17. Das Ballsouper. 1879	74
18. Cercle am Hofe Kaiser Wilhelms I. 1879.	78
19. Prozession in Hofgastein. 1880	82
20. Kanzelpredigt in der Pfarrkirche zu Innsbruck. 1881	84
21. Marktplatz in Verona. 1884	88
22. Nach Schluß des Hoffestes. 1889	90
23. Brunnenpromenade in Kissingen. 1890	92
24. Auf der Fahrt durch schöne Natur. 1892	96
25. Das Frühstücksbüfett der Feinbäckerei im Kurgarten zu Kissingen. 1893	100

ABBILDUNGEN IM TEXTE:

	Seite
1. Adolf Menzel, Aufnahme nach dem Leben	V
2. Des Künstlers Atelier. 1890	VII
3. Chronos mit dem Genius. 1890	VIII
4. Titelblatt zu Künstlers Erdenwallen. 1833	1
5. Männliches Bildnis. 1828	2
6. Handstudie. 1828	2
7. Publius Cornelius Scipio und Lucius Caecilius Metellus. 1828	3
8—10. Aus Künstlers Erdenwallen: „Keim", „Wirklichkeit" und „Nachruhm". 1833	5
11. Einwanderung der Salzburger Protestanten in Berlin. 1835	7
12. Viktoria! 1836	9
13. Festkarte zum Dürerfest. 1837	10
14. Vater Unser. 1837	11
15. Studie zum „Gerichtstag". 1838	12
16. Der Gerichtstag. 1839	13
17. Der Familienrat. 1838	15
18. Die Schloßwache. 1844	17
19. Erste Modellvorstudie zu „Kugler, Geschichte Friedrichs des Großen". 1839/40	18
20. Die Mühle bei Sanssouci. 1840	19
21. Beginn der Schlacht von Lowositz. Panduren und Dragoner. Aus „Kugler, Geschichte Friedrichs des Großen". 1839/42	20
22. Die Bildergalerie zu Sanssouci. 1842	20
23. Marquise von Pompadour. 1841	21
24. Bibliothekzimmer in Sanssouci. Aus „Kugler, Geschichte Friedrichs des Großen". 1839/42	21
25. Die Tänzerin Barbarina. Um 1845	22
26—37. Zwölf Vignetten aus den Werken Friedrichs des Großen 1843—1849	23—34
38. Tischkarte für den Herzog von Meiningen. 1843	24
39. Standartenjunker der Garde du Corps. Aus dem Werke „Die Armee Friedrichs des Großen". 1850	27
40. Porträtstudie. 1849	30
41. Graf zu Schaumburg-Lippe. Um 1849	32
42. Ziethen. Aus dem Werke: „Aus König Friedrichs Zeit". 1850	33
43. Zwei Pferdeköpfe. 1847	35
44. Generalarzt Dr. Puhlmann. 1850	36
45. Im Boudoir. 1851	37
46. Im Eisenbahncoupé. 1851	38
47. Christus als Knabe im Tempel. 1851	39
48. Studienkopf (Rabbiner). 1851	40
49. Das Reifspiel. 1850	41
50. Minister Brühl. Um 1849	42
51. Siegfried von Feuchtwangen. Deutsch-Ordens-Hochmeister. 1855	43
52. Ludger von Braunschweig. Deutsch-Ordens-Hochmeister. 1855	43
53. Graf von Boos-Waldeck. 1864	44
54. Studie zum Zerbrochenen Krug. 1854	45
55. Die Bittschrift. 1849	47
56. Japanischer Maler. 1866	48
57. Friedrich der Große in jüngeren Jahren. 1853	49
58. Prinzessin Amalie von Preußen. 1853	49
59. Studie zum Konzert zu Sanssouci. 1852	50
60. Tischkarte. 1866	51
61. Reiseerinnerung von der Saale bei Kösen. 1865	53
62. Friedrich der Große und die Seinen bei Hochkirch. 1856	55
63 Studienkopf. 1869	56
64. Comfort Chinois. 1868	57
65. Chinesinnen mit Fasanen. (Aus dem Kinderalbum). 1868	57
66. Feldprobst Thielen. Proträtstudie zu dem Krönungsbilde. 1865	59
67. Auf dem Berliner Weihnachtsmarkt. 1866	60
68. Wochentag in einer Straße von Paris. 1869	61
69. Sonntag im Tuileriengarten. 1867	63
70. Kronprinz Friedrich zu Rheinsberg. 1860	65
71. Geharnischter als Blinde Kuh (Rate, wer ist's). 1867	66
72. Friedrich der Große besucht den Maler Pesne. 1861	67
73. Investitur zur Messe (Sakristei des Servitenklosters zu Innsbruck). 1860	68
74. Selbstbildnis. 1882	70
75. Boulevardscene. 1870	71
76. Das Gasteiner Tal. 1874	72
77. Studie zum Eisenwalzwerk. 1875	72
78. Friedrich der Große am Sarge des Großen Kurfürsten. 1878	73
79. Kircheninneres. Um 1880	74
80. Ansicht der katholischen Kirche zu Dresden. 1880	75
81. Salon der Frau von Schleinitz am 29. Juni 1874. 1874	76
82. Erinnerung an den Luxembourg-Garten. 1872	77
83. Der Austernesser. 1879	78
84. Der Wigwam (Indianercafé auf der Wiener Weltausstellung). 1873	79
85. Richard Wagner. 1876	80

INHALT

	Seite
86. Der Alte Fritz. 1878	81
87. Maurer bei der Arbeit. 1875	82
88. Katze mit Perücke	83
89. Im Biergarten (Nach Erinnerungen aus Kissingen). 1891	84
90. Ehrenbürgerbrief der Stadt Hamburg an G. C. Schwabe in London. 1887	85
91. Ehrenmitgliedsdiplom der k. Akademie der Künste zu Berlin für Staatsminister Dr. von Goßler. 1888	86
92. Blücher. 1882	87
93. Storch im Schilf. (Aus dem Kinderalbum.) 1883	88
94. Tauben. (Aus dem Kinderalbum.) 1883	89
95. Aus der Perückenzeit. 1886	90
96. Die Spinettspielerin. 1881	91
97. Die Kontribution. 1885	91
98. Morgenstunde im Garten. 1890	92
99. Kurgäste in Kissingen. 1884	93
100. Konzertpublikum. 1886	93
101. Weiblicher Studienkopf. 1888	94
102. In der Kirche. 1897	95
103. Aufbruch aus dem Restaurant. 1892	96
104. Die letzten Gäste. 1898	97
105. Entlarvt. 1899	98
106. Gedenkblatt der k. Akademie der Künste in Berlin für Professor Begas. 1898	99
107. Chodowiecki malend, von seiner Familie umgeben. 1893	101
108. Im Atelier. 1896	103
109. Kehraus! 1895	104

AD. MENZEL GEZ. 1890 „SEIN ATELIER“

AD. MENZEL GEZ. 1882

UMSCHLAGVIGNETTE
ZUM „MENZELWERK“

1833 TITELBLATT ZU „KUNSTLERS ERDENWALLEN"

Kunst, himmlisch Ding,
Irdisch Fundament.
Ad. Menzel

I

JUGENDZEIT

Anders als viele Talente, die glänzend aufgehen, aber nur zu oft auf der im ersten Ansturm erreichten Stufe beharren, hat Adolf Menzel seine Stellung in der modernen Kunst auf langsam ansteigendem Wege errungen. Aber nicht deshalb, weil seine künstlerische Begabung sich erst spät entwickelt hätte; von Kindheit an vielmehr zeigte er ein außerordentliches Talent; „sein Kunsttrieb erwachte in dem Alter, da er ein Stück Kreide halten konnte". Der Griffel, den er ausschließlich mit der linken Hand führte, wurde ihm schon früh so unbedingt dienstbar, daß seine Zeichnungen aus der Jugendzeit eine gewisse Routine bekunden, die erst nach und nach der wirklich originellen Vortragsweise weicht. Aber auch als er zur Beherrschung reicherer Darstellungsmittel gelangt war, entschloß sich das Publikum nur zögernd, das naturstarke, charaktervolle Wesen seiner Kunst anzuerkennen.

Dies Verhalten der ersten Zeugen seines künstlerischen Strebens will umso unbegreiflicher erscheinen, als zwischen dem Künstler Menzel und der Volksseele seiner Adoptivheimat Berlin eine unverkennbare Verwandtschaft besteht. Es genügt, auf die Schärfe hinzudeuten, mit der beide das Charakteristische der fremden Eigenart zu erkennen und bloßzulegen verstehen; auf die leidenschaftslose Sicherheit der Beobachtung, welche die

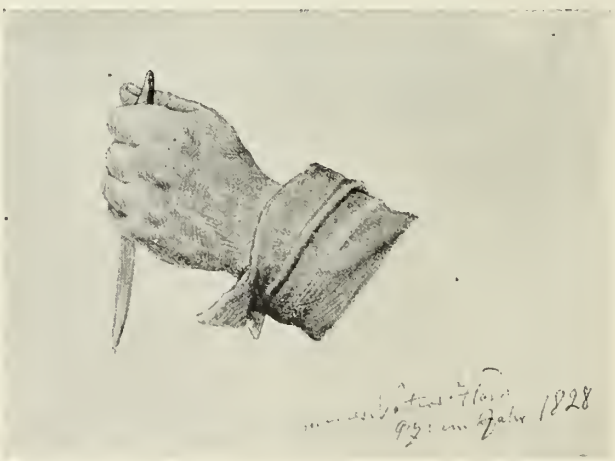
1828 MANNLICHES BILDNIS

kritische Überlegenheit keinen Augenblick verliert; auf die nie versagende Geistesgegenwart und Schlagfertigkeit, die den Witz und den Freimut erzeugen.

So oft über Menzel geschrieben worden ist, stets hat man seine Selbstständigkeit innerhalb der allgemeinen Entwicklung, den Mangel eines Schulzusammenhanges im engeren Sinne betont. Und doch trifft dies nur mit Einschränkung zu. Wenn er als Knabe Preislers „Unterricht in der Zeichenkunst“ oder Hans Veit Schnorrs verwandtes Werk mit Eifer studierte, so konnten ihm diese Quellen freilich keine dauernde Nahrung zuführen; auch der tonangebenden Kunstrichtung seiner Jugendzeit stand Menzel, als er sich zu entfalten begann, sehr fern, ja er empfand und bekannte den Widerspruch gegen sie; aber er war doch ein Zögling des Kunstgenius, welcher in seiner geistigen Vaterstadt neben der gemeingültigen Formel ein stilles, oft verborgenes Leben führte. Bewußt oder unbewußt knüpfte er an die Überlieferung wieder an, welche Gottfried Schadow und vor allem Chodowiecki je auf ihre Weise vertraten. Für die kunstgeschichtliche Betrachtung ist es von hohem Interesse, zu beobachten, wie dieses in weiten Zeitabständen erfolgende Wiederaufkeimen eines heimischen Kunstgeistes in den Männern, die ihn zu Ehren bringen, sich ganz selbständig vollzieht.

Die geistige Atmosphäre der Zeit, in die seine Jugend fällt, formte das Wesen des Künstlers und verlieh ihm die energische Originalität, in welcher dennoch immer mehr und mehr die Familienzüge einer großen Vergangenheit hervortreten.

Seine Wiege stand in Breslau. Dort ist er am 8. Dezember 1815 geboren. Seine Kindheit fällt in die Jahre unmittelbar nach den Befreiungskriegen. Auf jene Hochflut der Begeisterung, welche der Kampf um die höchsten Güter des Volkes erregt und, so lange er selbst dauerte, wirksam erhalten hatte, war in den Friedensjahren ein allgemeiner Rückschlag gefolgt. Hatte sich der öffentliche Geist in Preußen und in ganz Norddeutschland anfangs nur schwer und widerwillig in die Enge des politischen und sozialen Daseins gefunden, so versank er bald nur umso tiefer in banausisches Ruhebedürfnis. Statt der opferfreudigen Hingabe bildeten Gedrücktheit und Vertrauensmangel die Signatur jener Tage und lähmten jeden gesunden Aufschwung. In den bürgerlichen Kreisen, wo zumal die vollständige finanzielle Erschöpfung des Staates empfunden wurde, war man froh, nach den ungeheuren Zeitläuften zu einer Periode äußeren Friedens



1828 HANDSTUDIE

gelangt zu sein, und kam den Regierungen auf halbem Wege in dem Bestreben entgegen, auch im Innern die möglichste Stille durch starke obrigkeitliche Bevormundung des öffentlichen Lebens zu sichern. Diese allgemeinen Züge spiegelten sich natürlich im Kleinen in dem Familienleben wieder. Sorgsam wachte der Vater über die Erziehung des Sohnes. Um ihn vor schädlichem Verkehr mit rohen Elementen möglichst zu hüten, ließ er ihm, nachdem er bis zum 14. Jahre die Stadtschule besucht, Privatunterricht erteilen, welcher für die oberen Klassen des Gymnasiums vorbereiten sollte. Aber die Absicht, ihn auf die wissenschaftliche

1828

Laufbahn zu leiten, schlug fehl. Unter den Lehrgegenständen zog ihn am meisten die Geschichte an, und er suchte oft schon als Knabe die Erzählungen bildlich festzuhalten. Im Hause war Schmalhans Küchenmeister. Der junge Menzel verkehrte oft bei seinem Paten, dem Wirtschaftsinspektor Fr. Wilh. Martini, der einen ungefähr gleichaltrigen Sohn Carl hatte, später Kreisgerichtsrat in Jauer. Im Jahre 1844 zeichnete der herangereifte Künstler die Mitglieder dieser Familie, und aus dem Jahre 1851 existiert ein Gruppenbild in Bleistift, welches Menzels früh verstorbenen Bruder Richard und seine Schwester Emilie Charlotte, nachmals Frau Musikdirektor Krigar, nebst einer jungen Verwandten und Menzel selbst darstellt, der dem Klavierspiel der beiden Geschwister lauscht.

Die künstlerischen Eindrücke, welche er in seiner Vaterstadt damals empfangen konnte, waren dürftig genug. Öffentliche Sammlungen, wo Studien hätten betrieben werden können, gab es in der schlesischen Hauptstadt zu jener Zeit nicht. Dennoch empfand Menzel keinen Mangel. In den Kirchen der Stadt waren Altarbilder und Plafondmalereien — Bravourstücke der schlesischen und böhmischen Manieristen des 18. Jahrhunderts — in Fülle zu schauen, und die Auslagen italienischer Kunsthändler boten Werke Volpatos, Rafael Morghens und anderer Interpreten der Renaissance dar. Aus der Betrachtung der Kupferstiche schöpfte der Knabe seine Vorstellung von dem Wesen der Kunst überhaupt. Ihre Vortragsweise, die Art der Linienführung, erschien ihm zunächst als Vorbild aller zeichnerischen Behandlung. Ihr strebte er in seinen eigenen Versuchen und Studien nach, und zwar mit solchem Erfolge, daß uns selbst noch seine frühen Kompositionen wie Nachahmungen von Stichen erscheinen. Nur wenig ist aus jener Breslauer Zeit noch erhalten, da Menzel selbst das meiste, was er besessen, in späteren Jahren vernichtet hat.

Von dem Grade der Ausbildung, welche der Knabe schon in seinem 13. Jahre erreicht hatte, zeugt ein 1828 entstandenes größeres Blatt: „Publius Cornelius Scipio und Lucius Caecilius Metellus im römischen Senat nach der Schlacht von Cannae“ (nach Livius). Die Zeichnung ist mit dem Bleistift in sauberer Kupferstichmanier durchgeführt, sodaß das Ganze aus einiger Entfernung vollkommen den Eindruck eines Grabstichelblattes macht, das von einer gewissen Frühreife zeugt. Einzelstudien aus derselben Zeit — namentlich Bildnisse — zeigen schon die Schärfe der Beobachtung und die Strenge der Hand.

Menzels Vater, eigentlich Pädagog und Vorsteher einer Mädchenschule, hatte sich die Lithographie angeeignet und hoffte sehr viel von dieser epochemachenden Erfindung Senefelders, aber es war eine zu harte Aufgabe, die er sich gestellt. Die geschäftlichen Erfolge blieben aus. Wie der junge Menzel angelegt war, konnten die Eindrücke im Elternhaus ihn nur festigen und seine Tatkraft steigern. Die Frage des Berufes entschied sich von selbst. Sehr bald wurde er der Gehilfe des Vaters.

Im Frühjahr 1830 siedelte die Familie nach Berlin über und hier arbeiteten nunmehr Vater und Sohn mit frischem Mut zusammen.

Bei der Wahl der neuen Heimat war außer der Erwartung, welche die Hauptstadt an und für sich erweckt, die Rücksicht auf die weitere Ausbildung des jungen Menzel mitbestimmend gewesen. Im Sommer 1833 trat er in die Gipsklasse der Akademie ein. Aber der Erfolg dieses Schrittes war befremdlich. Wenn der Jüngling auch bald inne wurde, daß die unfreie Manier kupferstecherischen Vortrags, in welcher er befangen war, überwunden werden mußte, so sah er doch andrerseits in dem akademischen Lehrbetrieb wenigstens damals für sich kein Heil, und infolgedessen entstand ein Widerspruch, den sein stark entwickeltes Selbstbewußtsein und die scheue Zurückhaltung, welche ihm eigen war, nur noch erhöhen konnten. So blieb er denn bald wieder von der Akademie weg, die freilich trotz der mittelmäßigen Zuchtübung bei diesem Konflikt im Rechte war.

Überdies stellte das Leben jetzt ernstere Anforderungen an seine jugendliche Kraft. Im Januar 1832 starb sein Vater plötzlich am Schlagfluß. Von diesem Tage an sah sich der Sechzehnjährige ganz auf sich selbst angewiesen, ja, er war sogar das Haupt der Familie geworden und hatte für Mutter und Schwestern mitzusorgen. Trotz seiner Jugend gelang es ihm, das Vertrauen der Buch- und Kunsthändler, mit welchen der Vater in Verbindung gestanden hatte, auf sich zu übertragen. Freilich waren es zumeist lithographische Arbeiten ganz untergeordneten Ranges, die ihn beschäftigten: Weinetiketten, Maschinenzeichnungen, Annoncen, Preislisten, Vignetten zu Musikalien, auch einmal ein ganzes Werk Muster für Stubenmaler-Schablonen, anatomische Zeichnungen und dergleichen mehr. Mit eisernem Fleiße unterzog er sich dieser Brotarbeit, welche die Tagesstunden verschlang und ihm fast nur die Nacht zur eigenen Weiterbildung übrigließ. Seine Phantasie war erfüllt von allegorisch-mythologischen Kompositionen, von der Verherrlichung der Reformatoren und anderer Befreier der Menschheit aus geistiger oder leiblicher Not, auch der ganze Olymp wurde durchgearbeitet.

Zu den Lohnarbeiten im Gebiete seines besonderen Metiers gehört in diese Zeit

1833 AUS „KÜNSTLERS ERDENWALLEN“: KEIM

1833 AUS „KÜNSTLERS ERDENWALLEN“: WIRKLICHKEIT

1833 AUS „KÜNSTLERS ERDENWALLEN“: NACHRUHM

(1833) ein umfangreicheres Unternehmen, welches seine künstlerische Sinnesweise kennzeichnet. Ein „Leben Luthers“ in Lithographien von Baron von Löwenstern war damals weit verbreitet, aber die Steine waren sehr abgenutzt. Menzel bekam den Auftrag, sie nach den Druckvorlagen zu kopieren. Er übernahm die Aufgabe mit Lust, da sie ihm Gelegenheit bot, die Darstellungen nicht nur korrekter und lebensvoller durchzubilden, sondern sogar neu zu gestalten, wie es bei mehreren Blättern geschah.*) Nebenher zeichnete er für ein in den zwanziger und dreißiger Jahren erschienenes obskures Blatt „Der preußische allgemeine Hausfreund für den denkenden Bürger und Landmann“ eine Reihe Porträts von Mitgliedern der preußischen Königsfamilie und von berühmten vaterländischen Persönlichkeiten.

Die äußere Anregung zu den ersten selbständigen Kompositionen erhielt Menzel durch denselben Verleger Sachse, zu dem er in mannigfacher Geschäftsbeziehung stand. Es handelte sich um ein Heft lithographischer Federzeichnungen im Anschluß an Goethes Gedicht „Künstlers Erdenwallen“. Menzel entwarf zehn kleine Scenen, denen er ein elftes Doppelblatt, die Apotheose, anreihte. Unter jedes Bildchen aber setzte er eine Art Moral, in welcher er das Ereignis zu einem allgemeinen Erfahrungssatz erweitert. Diese hier schon auftretende Freude an epigrammatischer Prägnanz, welche dem Künstler später oft als Neigung zur Satire ausgelegt worden ist, bildet einen charakteristischen Zug in seinen Gelegenheitsarbeiten.

Der Gang der Darstellungen ist folgender:

I. Keim. Ein kaum fünfjähriger Knabe übt sich im Zeichnen auf dem Fußboden und wird dafür hart bestraft. Solche handgreifliche Zweifel an der Künstlerschaft in Kinderschuhen hatte der Knabe oft erfahren müssen. — „Kaum entschlüpft der Schmetterling der Puppe und regt die Schwingen zu eigenem Flug, so bedroht ihn die Fangklappe.“

II. Trieb. Der Jüngling schmachtet in der Lehre bei einem Schuhmacher, zeichnet aber unentwegt. — „Wenn der Saft nur recht gärt, vermag ihn kein Pfropfen in die Flasche zu bannen; er treibt ihn in die Höhe und schäumt über.“

III. Zwang. Die Genossen verspotten ihn, seine Zeichnungen benutzen sie als Makulatur beim Kaffeekochen. — „Über die vernichteten Kunststudien legt sich das Joch des Zugochsen.“

IV. Freiheit. Heimlich entflieht er in der Nacht aus seiner Bodenkammer. (Unten Pilgerstab und -Hut, von zersprengten Fesseln umwunden.)

V. Schule. Aber was er sucht, findet er auch draußen nicht. Die Akademie bietet nur pedantische Schulmeisterei. — (Unterhalb sieht man die Perücke.)

VI. Selbstkampf. Verzweifelt sitzt er vor einem unverkauften Gemälde. Der Vater ist ihm nachgereist, um ihn zur Umkehr zu bewegen. — „So wird der junge haltlose Baum vom Sturmwind niedergedrückt.“

VII. Liebe. Nun erscheint ihm das Glück: in der Kirche erblickt er das Mädchen, dem fortan sein Leben gehört.

VIII. Luftschlösser. Neben der greisen Mutter sitzt das junge Paar. Fröhliche Zukunftsbilder steigen vor ihnen auf. — „Seifenblasen, die Gott Amor lustig in die Luft treibt.“

IX. Wirklichkeit. Während die Gattin mit der Sorge um die Kinder zu tun hat, ist der Vater auf Broterwerb angewiesen. Was er in der Begeisterung geschaffen, steht unverkauft; dafür hat er eine widerwärtige Alte zu porträtieren. — „Dem Schwan werden die Flügel beschnitten“, zeigt die Vignette unter dem Bilde.

X. Ende. In der Blüte der Jahre zerstört der Kampf um das Dasein seine Kraft. Von den Seinen umringt stirbt er im armseligen Gemach. — „Die Parzen haben den Lebensfaden durchschnitten.“

XI. Nachruhm. Nach dem Tode aber wird ihm Gerechtigkeit. Zu seinen ausgestellten Werken wallfahrten die Kunstfreunde; selbst der Fürst kommt, und das Gold häuft sich. — „Der Baum ist zwar gefallen, aber erst, da er am Boden liegt, übersieht man ganz die Herrlichkeit seiner Fruchtpracht; und über ihm steigt leuchtend das Gestirn des Tages auf.“

Obwohl Menzel selbst keinen besonderen Wert auf diese Arbeit legte, da er in seinen Gelegenheitskompositionen schon Ähnliches geleistet hatte, schlug sie in seltener Weise durch. Es wurde ihm allgemeine Anerkennung, selbst von sehr schwer zu befriedigender Seite; widmete doch der alte *Gottfried Schadow* dieser bescheidenen Publikation eine eingehende Besprechung in der Spenerschen Zeitung vom 14. Januar 1834. In der Akademie erschien es kaum glaublich, daß der kleine, kaum beachtete Fremdling, welcher

*) Das Heft führt den Titel „Luthers Leben, ein Bilderbuch für die Jugend in 13 Blättern“ und erschien bei L. Sachse & Comp. in Berlin ohne Autornamen.

seit längerer Zeit fast unbemerkt fortgeblieben war, der Autor dieser den fertigen Künstler verratenden Blätter sei. Und im Februar 1834 wurde Menzel einstimmig in den zehn Jahre zuvor gegründeten „Jüngeren Berliner Künstlerverein“ gewählt.

Der eigentliche Wendepunkt, der erste Schritt auf der späteren Bahn des Meisters, wird erst durch den lithographischen Zyklus „Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte“ bezeichnet. Hier offenbart der bis dahin nur in bescheidenen Grenzen tätige achtzehnjährige Jüngling plötzlich ein überraschendes Talent auf dem Gebiete der Historienmalerei. Alle die Eigenschaften, welche in seinem weiteren Entwicklungsgange immer voller ans Licht treten, melden sich bereits deutlich in diesen Darstellungen. Als erster versucht

1835 EINWANDERUNG DER SALZBURGER PROTESTANTEN IN BERLIN

er es, sich ganz auf den geschichtlichen Boden zu stellen; von der die damalige Welt beherrschenden Romantik ist in diesen Blättern fast gar nichts zu spüren.

Im Anfang des Jahres 1834 begann Menzel die Arbeit; bis zum Herbst waren außer dem Titelumschlag vier Blätter vollendet (der heilige Vicelinus predigt den Wenden das Christentum; Erstürmung der Feste Brennabor; Belehnung des Hohenzollern Friedrich I. mit der Mark Brandenburg; die erste Abendmahlfeier Kurfürst Joachims II.) und erschienen auf der akademischen Ausstellung jenes Jahres. Von da bis zum Sommer 1835 folgten weiter: die Erbhuldigung der preußischen Landstände vor dem Großen Kurfürsten; die Schlacht bei Fehrbellin; Salbung Friedrichs III. zum ersten König von Preußen; Einzug der Salzburger Protestanten; Schlacht bei Mollwitz; Friedrich der Große vor der Schlacht bei Leuthen. Im Sommer 1836 kam die Arbeit zum Abschluß mit den Blättern: die Freiwilligen (1813) und Viktoria! Sämtliche Stücke hat Menzel nach mehr oder weniger aus-

führlichen, jetzt in der Nationalgalerie bewahrten Skizzen, die mit außerordentlicher Geschicklichkeit ganz verschiedenartig, teils in Blei, teils in Tusche und Feder behandelt sind, auf den Stein gezeichnet und erst auf diesem vollendet, oft dort noch stellenweise geändert oder zum Teil umkomponiert.

Um dem Künstler und seiner Arbeit völlig gerecht zu werden, muß man die technischen Schwierigkeiten in Betracht ziehen, unter denen sie entstand. Zunächst der rein äußerliche Kampf mit dem Darstellungsmittel. So energisch, so elastisch und ausgiebig die lithographische Kreide in geschickter Hand für rasche unmittelbare Arbeit ist, so wenig kommt sie an und für sich dem Verlangen des großen Publikums nach sorgfältiger, möglichst glatter Ausführung entgegen. Nur Steine mit fleckenlosem Korn, welches wieder erst durch mühevolle Durcharbeitung entsteht, lieferten namentlich bei der Unsicherheit des damaligen Druckverfahrens gute Abdrücke. Mußte somit der Auftraggeber eine solche Behandlung fordern, so war sie für den erfindenden Künstler eine wahre Marter. Und wie das Material, so bot der Stoff viel Mühsal. Aus den veralteten Werken eines Buchholz (Geschichte der Mark Brandenburg) oder Rentsch (brandenburgischer Cedernhayn) und ähnlichen hatte sich der Künstler das Gegenständliche der älteren Epochen zusammengetragen; für das Kostüm standen ihm außer einer Anzahl von Bildnisstichen ein paar Trachtenbücher des 16. Jahrhunderts, als Anhalt für die Zeit Friedrichs des Großen aber vor allem Daniel Chodowieckis Stiche zu Gebote. Die Waffen- und Antiquitätensammlung des Jagdmalers Professor Karl Friedrich Schulz († 1866), die „Rüstkammer“ des Domküsters Schilling waren die Quellen, aus denen er seine Kenntnis der älteren Bewaffnungsarten schöpfte, während ihm für die Darstellungen aus der neueren Geschichte der Schlachtenmaler Ludwig Elsholtz († 1850) mit seinen militärischen Kenntnissen zur Seite stand. Das alles war aber doch nur Stückwerk. So mannigfach gerade in jenen Jahren das allgemeine Interesse sich den vergangenen Zeiten zuwandte, so wenig positives Wissen gab es in diesen Dingen. Menzel war daher in seinem Streben nach historischer Wahrheit der Bahnbrecher einer neuen Zeit. Aber auch die Erweiterung des Darstellungsgebietes ist nicht bloß von äußerlicher, sondern von innerlicher Bedeutung. Indem der Künstler über die Grenzen der mittelalterlichen Geschichte hinausging und die bis dahin für künstlerische Darstellungen großen Stiles fast für unbrauchbar gehaltenen jüngeren Perioden mit gleicher Liebe und gleichem Ernst behandelte, gab er der Geschichtsmalerei den Anstoß zu einem neuen Stil, der an Stelle des mehr oder minder willkürlichen Phantasiebildes eine dem Einzelnen gerecht werdende Charakteristik setzt.

Dennoch hatte das Werk, welches längst eine literarische Seltenheit geworden ist, anfänglich keinen rechten Erfolg. Das Publikum fühlte sich diesen Blättern gegenüber zu sehr durch die Abwendung von der bisherigen Anschauungsweise befremdet, um dem, was sie wirklich Neues brachten, gerecht werden zu können. Die Ziele des Idealismus in der historischen Malerei, die schönheitsvolle Durchführung der Komposition im Ganzen wie im Einzelnen bei pathetischer Erfassung des geschilderten Momentes und einer mehr allgemeingültigen Charakteristik waren noch in solchem Grade maßgebend für das Kunstgefühl, daß gerade die hervorstechende Bedeutung dieses Werkes, seine Lebensechtheit, die „Glaubhaftigkeit der Erscheinung“ mißverstanden wurde. Man sah in diesen Zügen vielmehr Verliebtheit in das Detail und Übertreibung des Ausdruckes, wie sie bedeutenden Talenten im Anfängerstadium so oft eigen ist. „Die Zeit war,“ so sagt Menzel in seiner prägnanten Ausdrucksweise, „noch nicht durchweg entschieden, zu genehmigen, daß der Mensch nicht bloß handelt und aussteht, sondern auch aussieht, und daß letzteres so wenig gleichgültig als zufällig ist.“

In jener Gärung des Geistes aber, in welcher eine neue Weltanschauung sich aus dem Zeitalter der Romantik herausklärte, bezeichnen auf dem Gebiete der Malerei die „Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte“ einen entscheidenden Moment. Sie lieferten uns in Deutschland den Beweis, daß die Übersetzung der historischen Begebenheit in ein Werk der bildenden Kunst nicht allein auf dem Wege der stilistischen Verklärung möglich ist, sondern ebensosehr auf dem der Vertiefung in die psychologischen und individuellen Besonderheiten des Vorganges. Dabei aber kommt es nicht so sehr auf

1836

VIKTORIA!

die absolute Treue in der Schilderung des Details als auf die nur dem echten Künstler erreichbare Existenzmöglichkeit des Dargestellten an. Längst ist unsere Kenntnis von den Einzelheiten des Lebens und der Tracht vergangener Jahrhunderte über das hinausgeschritten, was Menzel in seinen Jugendjahren davon wußte, aber der seelische Inhalt ergreift uns mit der Macht jener Realität, die nur dem wahren Kunstwerke innewohnt. Wo Ausdruck und Gebärde, Innenleben und zeitgeschichtliche Erscheinung sich völlig decken, wie in den Scenen aus den Befreiungskriegen, da ist Unübertreffliches geleistet. Vor allen das Schlußblatt „Viktoria!“ vereinigt die höchsten Eigenschaften eines modernen Historienbildes.

Sowohl zu dem Zyklus „Künstlers Erdenwallen“ wie zu den „Denkwürdigkeiten“ zeichnete Menzel Titelbilder von eigentümlicher Erfindung. Wer namentlich das Titelblatt der „Denkwürdigkeiten“ aufmerksam betrachtet, wird eine Größe der Formgebung wahrnehmen, welche eine Ergänzung der in den Geschichtsdarstellungen herrschenden Vortragsweise nach der monumentalen Seite enthält.

Hatten schon die bisherigen Gelegenheitsarbeiten des jungen Künstlers im Gebiete der Lithographie, welche auf Bestellung entstanden waren, seine Fähigkeit dargetan, aus der Not Tugend zu machen, indem er dem Geringfügigen durch die Kunst, die er darauf verwendete, höheren Wert gab, so entwickelte sich unter seiner Hand auf diesem Wege eine eigene Gattung der Schilderei, bei welcher er anstatt der Kreide die Feder auf Stein anwendete. Meist auf Anregung von Auftraggebern entstanden jetzt die zahlreichen Gedenkblätter und Diplome, in denen er seine schier unerschöpfliche Erfindungsgabe den verschiedenartigsten Vorstellungen dienstbar macht. Bald treten diese Randzeichnungen im leichten Gewand der Arabesken auf, bald gewinnen sie als erläuternde Glossen breiteren Raum, immer erscheinen sie wie eine kleine Welt sinnreicher humoristischer Einfälle voller Beziehungen, die vom überlegensten Verstande zeugen.

1837 FESTKARTE ZUM DÜRERFEST

Seit Dürers wunderbare Randzeichnungen zum Gebetbuch des Kaisers Max wieder bekannt geworden, bildete sich allmählich ein neuer Stil der Ornamentik aus. Man streifte die Gotik ebenso wie die römisch-klassischen

1837 VATER UNSER

Schwulstformen ab, um sich mit dem spielenden Rankenwerk, wie es der Altmeister so ausgiebig behandelt, ein Rahmengewebe zu schaffen, welches vermöge der Biegsamkeit seiner Bewegungen wie durch die leichte Zeichnung besonders geeignet war, dem Buchdruck als graphisches Geleit zu dienen. Mehrere der älteren Düsseldorfer Künstler arbeiteten in diesem Sinne, namentlich Adolf Schrödter, für den Menzel sogar mehrmals als Lithograph tätig gewesen ist.

Der älteren Weise in der Gesamterscheinung noch am ähnlichsten ist das Blatt „Die fünf Sinne“ vom Jahre 1835, eine selbständige vielgliedrige Komposition, die sich nicht auf einen geschriebenen Text bezieht, aber an Freimut und pikanter Laune Außerordentliches leistet.

Aus demselben Jahre stammt außer dem Titel und Umschlag zu der „Faust“-Musik des Fürsten Radziwill der Titel zum dritten Teile von Graf Raczynskis Werk über die neue deutsche Kunst. Hier ist der Mittelraum des Blattes offen und die Zeichnung schlingt sich in vielfach wechselndem Rankenmotiv um Gruppen, welche das Studium der Kunst und den Weg zum Heile in ihr versinnlichen. An den Wurzeln der Arabeken sind als Vertreter der Begeisterung und der Religion ein Barde und eine weibliche Idealgestalt sichtbar, denen verschieden geartete Kunstjünger mit Hingabe lauschen: einerseits römisch-deutsche Romantiker und Monumentalmaler, andrerseits die Geschichtsmaler von Düsseldorf; oben rechts und links ist das Studium der alleinseligmachenden Antike in der Akademie alten Stils und gegenüber das inbrünstige Ringen der Nazarener veranschaulicht, wie sie Pilgern gleich durch Dick und Dünn sich emporarbeiten. Die Führer deuten zu dem Lichte hin, das von der Fackel Dürers leuchtet, welcher von seinen Genossen umgeben zu Häupten erscheint. — Ferner gab er 1835 eine größere Anzahl Blätter zum „Gedenkbuch für das Leben“ heraus, welche die Hauptereignisse im menschlichen Dasein und zwar für Protestanten und Katholiken illustrativ begleiten.

Kräftigeren Duktus hat das „Diplom der Zimmerleute von Berlin“, noch aus dem Jahre 1834. Knorriges Wurzelwerk und struppiger Blattwuchs gliedert den breiten Rand, welcher die Gewerke in realistischen bewegten Bildern bei der Arbeit zeigt und im Schlußbild die derbe Fröhlichkeit beim Richtfest. Darumher gedeiht das Kraut der Ornamente und durch lückenartige Abschnitte hindurch blickt man auf die Früchte des Fleißes: Schinkels Museum, Bauschule und Theater und andere Berliner Bauten werden sichtbar. Das Ganze in nerviger Sprache ein Charakterbild der Zeiten des ehrsamen Handwerks, die uns nun schon zur Mythe geworden sind.

Entsprechenden Charakter hat das Seitenstück vom Jahre 1838: „Der Gesellenbrief der Maurer“. Auch hier führt uns Menzel in realistischen Typen die Leute selber vor; Kalkmischen und Versetzen schildert er mit unnachahmlicher und unnachsichtiger Treue, und ebenso weiß er die unfreiwillige Komik fühlbar zu machen, welche den braven Gewerken und Parlierern in feierlichen Momenten der Zunfthandlungen und bei ihren Festen eigen ist. Auch hier werden die Leistungen der Biedermänner in Gestalt bedeutender Berliner Prospekte vorgeführt.

Freier in der ganzen Anordnung und leichter in der Vortragsweise ist das „Diplom

1838 STUDIE ZUM „GERICHTSTAG“

des Offizier-Schieß-Vereins“ aus dem Jahre 1839. In sechs meist figurenreichen Kompositionen, die nur durch leichte Ranken voneinander getrennt sind, werden die Hauptmomente des Festes vorgeführt, alles im Kostüm des 17. Jahrhunderts, der großen Zeit der holländischen Schützengilden und ihrer Verherrlichung durch die damalige Kunst. Die Art der Zeichnung ist abweichend von der der früheren Blätter. Die Beschäftigung mit der Palette hat eingewirkt, sodaß mehr der Eindruck einer Radierung mit starker Licht- und Schattenwirkung entsteht.

Ähnliches gilt auch von den sieben Kopfstücken, welche der junge Meister in den Jahren 1839 und 1840 zum Text des lithographischen Dresdener Galeriewerkes von Hanf-

1839 DER GERICHTSTAG

stängl geliefert hat. Es sind kleine Kompositionen, welche die Maler Tizian, Correggio, Carlo Dolce, Netscher, Wouwerman, Metsu und Jakob Ruysdael sinnreich und sprechend charakterisieren.

Nebenarbeiten waren die Bilder zum „Kleinen Gesellschafter für freundliche Knaben und Mädchen“ von Emilie Feige (Pseudonym), sodann das Kunstvereinsblatt für die Mitglieder in Potsdam, und das Blatt zur Erinnerungsfeier 1813 — sämtlich aus dem Jahre 1836.

Aber das merkwürdigste Blatt der hier in Rede stehenden Gattung ist die große, auf getöntem Papier mit weißer Höhung gedruckte Steinzeichnung zum „Vater unser“, welche noch aus dem Jahre 1837 herrührt, und von Menzels Freund Adolf Schöll in einem eingehenden Lehrgedicht: „Vater unser, eine Betrachtung nach A. Menzels Zeichnungen, Berlin 1838“, verherrlicht wurde. Überhöht von dem mit seinen Jüngern auf Wolken gelagerten Heiland sind auf leichtem Rankenwerk Vorgänge geschildert, welche den Inhalt der

sieben Bitten gewissermaßen in These und Antithese ergreifend aussprechen: Die Anbetung des Höchsten in kirchlicher Feier und frommer Opferlust, die Ausbreitung seines Reiches durch die Bekehrung der Heiden und die Reinigung der christlichen Lehre durch ihre Märtyrer, die hingebende Geduld, die Bitte um den Segen der Ernte, den Kampf der Anfechtung und die Erlösung aus geistigem und leiblichem Elend. Um das Ganze aber schlingt sich, ausgehend vom Sitze des himmlischen Mittlers, in Herzform ein Kranz von Engeln, die teils werktätig eingreifend, teils jubelnd und preisend, teils im wonnigen Spiel wie ein Regen der Gnade herniederrauschen auf die Menschenwelt und sie allgegenwärtig umfangen. In der Kraft und Klarheit des Seelenausdrucks, in der Großartigkeit der Gebärdensprache und Gruppierung, in der Eindringlichkeit des technischen Vortrages steht dieses Werk einzig da. Es gehört der Gesinnung nach zu den edelsten Zeugnissen evangelischer Frömmigkeit, welche jene Zeit aufzuweisen hat.

Erst im 20. Lebensjahre (1834/35) wendete sich Menzel der Ölmalerei zu und versuchte sich in der ungewohnten Technik tapfer aufs Geratewohl. Damit war eine äußerliche Unbequemlichkeit verbunden. Bisher hatte ihm die linke Hand, welche von Kindheit her die geschicktere war, ausschließlich gedient, zum Malen aber wollte er die Rechte einüben, was nicht sogleich gelang. Das Ergebnis der Mühe ist denn freilich gewesen, daß er seitdem beidhändig zu arbeiten imstande war.

Bei jedem gesund angelegten Menschen steht die Lebensepoche, in welcher er sich damals befand, unter dem Sternbilde der Freundschaft, und ihr verdankte auch er die nachhaltigen Anregungen, die ihn allmählich in der Malerei weiter brachten. Das am Monbijouplatz gelegene Haus des Tapetenfabrikanten Karl Heinrich Arnold (welcher u. a. die Wandtapeten in der Bildergalerie des alten Museums nach Schinkels Zeichnungen geliefert hatte) bildete damals den Vereinigungspunkt für eine Gruppe junger Männer, deren Namen später mit höchsten Ehren genannt worden sind: Eduard Meyerheim, Eduard Biermann, Drake, Strack, Stüler, Schöll, Schlesinger waren mit Menzel Gäste Arnolds, der sich ursprünglich selbst der Kunst hatte widmen wollen und eine Zeitlang in Paris Schüler J. L. Davids gewesen war, aber 1811 von dort der Konskription aus dem Wege ging und später auch aus seiner Heimat Kurhessen nach Berlin verzog. Er übte sich als Dilettant weiter und sein frisches empfängliches Wesen wirkte anziehend auf den Künstlerkreis, dessen Verhältnis zu ihm ein rein geselliges war, wie denn auch meist Musik, die Menzel von Jugend auf liebte, den Mittelpunkt der Unterhaltung bildete. In diesem Hause begann Menzel Studien im Malen ganz auf eigene Hand und quälte sich redlich. Erst seit Eduard Magnus von seinen Reisen heimkehrend (1835) den Genossen sich anschloß, fand der junge Autodidakt Gelegenheit, durch Beobachtung der Tätigkeit eines Meisters, den er hoch schätzte, seine eigenen Erfahrungen zu bereichern und zu berichtigen. In demselben Jahre aber verließ Arnold Berlin, um seine Tapetenfabrik mit der des Bruders in Kassel zu vereinigen. Die Freundschaftsbeziehung wurde im Briefwechsel fortgesetzt und diesem Austausch verdanken wir manchen Einblick in unseres Künstlers damaligen Entwicklungsgang.

Das erste Ölbild Menzels, welches im Herbst 1836 vollendet wurde, stellt eine „Schachpartie“ dar. Mit dünner Farbe beginnend, hatte er mit dem dicksten Auftrag weitergearbeitet und endlich — wie er sich selbst ausdrückt — „mehr knetend als malend“ das Erstlingswerk zustande gebracht. Äußerlichen Erfolg brachte dem Künstler das Bild ebensowenig wie ein zweites „Zu den Waffen!“, das unmittelbar darnach entstand. Es ist eine bewegte Scene, welche die Unruhe einer zur Abwehr des Feindes sich anschickenden Gruppe Menschen aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges zeigt — er nahm das Schmerzenskind später zwar wieder an sich —, aber Fortschritt ist offenbar und die künstlerische Absicht kommt deutlicher zum Ausdruck.

Das dritte seiner Bilder rechtfertigte nun auch vor der Welt die Richtung, die Menzel eingeschlagen hatte. Es war die erste Arbeit im Gebiete der Ölmalerei, die nicht bloß subjektiv für ihn Bedeutung hatte um der künstlerischen Erkenntnisse und technischen Vervollkommnung willen, welche er ihr verdankt, sondern die auch das Publikum aufmerksam

machte und dem Urheber Anerkennung eintrug: „Die Konsultation beim Advokaten", ein kleines, noch im Jahre 1837 vollendetes Gemälde. Die physiognomischen und koloristischen Vorzüge, die ihm ein ganz modernes Gepräge geben, erregten Aufsehen. Seine beste Würdigung erhielt es dadurch, daß Eduard Magnus, welcher Menzels Schritten auf der neuen Bahn mit wachsender Teilnahme folgte, es aus zweiter Hand für sich erwarb.

Unmittelbar darauf entstand das Werk „Der Familienrat". Es war auf Bestellung des Professors Karl Schultz (des sogenannten „Jagd-Schultz") noch 1837 begonnen worden; doch nahm es der Künstler ein Jahr später aufs neue vor, um namentlich die Lichtwirkung,

1838 DER FAMILIENRAT

welche ihm nicht genügte, zu verstärken. Schon in der trefflichen Übereinstimmung der Stoffwahl und der Behandlung gibt sich die innerliche Reife und die ausgesprochene Richtung des jungen Meisters kund. Als Sittengemälde aus der höheren Gesellschaft des 17. Jahrhunderts erscheint es zugleich in einem bestimmten Gegensatz zu den gleichzeitigen Historien- wie Genrebildern, welche Gegenstand allgemeiner Bewunderung waren, es weicht aber auch — und das ist das Wichtigste — in der Eigenart des künstlerischen Problems gänzlich von diesen ab. Der Vorgang spielt in einem prächtigen italienischen Renaissancepalast. Durch das Zimmer blickt man auf eine Veranda, an welche sich eine Säulenloggia schließt. Während dort zwei jüngere Damen und ein Kavalier, denen ein älterer aus der

Halle her zuschreitet, in lebhaftem Gespräche sitzen, hat sich die Herrin des Hauses mit zwei Gästen in den Vordergrund zurückgezogen, um mit ihnen eine wichtige Angelegenheit zu beraten. Sie spricht soeben ihre Ansicht aus und wendet sich mit fragendem Blick nach dem Verwandten, welcher, auf die Lehne ihres Stuhles gestützt, über das Vernommene beifällig nachsinnt, indes der vor ihm sitzende geistliche Herr anscheinend mit einer gewissen Reserve im Ausdruck zu Boden schaut. Mit großem Geschick ist auf diese Weise ein Moment erfaßt, welcher das Interesse des Beschauers andauernd beschäftigt und ihm Muße gibt, das Seelenleben der Beteiligten zu beobachten. Warmes Helldunkel erfüllt den Raum, und das aus der offenen Tür hereinströmende sommerliche Tageslicht umfließt die Gestalten mit wohligem Schimmer.

Volkstümlicher wirkte vermöge seines drastischen Charakters das fünfte Bild: „Der Gerichtstag", welches Menzel im Jahre 1839 ausstellte. Vor versammeltem Gerichtshofe werden zwei Verbrecher — der Anstifter und der Täter eines Mordes — an die Leiche der erschlagenen Edelfrau geführt, deren Gatte mit racheheischender Gebärde an der Bahre zusammensinkt, während ihr Sohn, von der Wärterin herbeigebracht, die Mörder mit Scheu und Entsetzen anstarrt. Ganz novellenhaft, sich selbst erklärend, wie das vorher beschriebene, unterscheidet sich diese ebenfalls in das 17. Jahrhundert verlegte Darstellung von jener durch den dramatischen Ernst. Mit psychologischem Feingefühl hat Menzel auch hier eine Scene gewählt, welche nicht den Höhepunkt gibt, sondern die Vorbereitung dazu: die Bösewichte sind in den Augen des Beschauers überführt, aber in Wahrheit weder geständig noch verurteilt. Wir lesen in den brutalen Mienen des einen und den verschlagenen des anderen den Versuch der Leugnung, während der vorsitzende Richter auf das unschuldige Opfer hinweist und die umstehenden Amtsdiener scharf aufmerken. Inmitten ruht die hoheitvolle Gestalt der Toten, durch das steileinfallende Licht verklärt; dazu der ergreifende Jammer des Witwers, der gemessene Anteil der Gerichtspersonen — Kontraste von außerordentlicher Wirkung, welche durch die Dämmerung des Raumes erhöht wird. Selten findet sich in einem deutschen Bilde aus jener Zeit ein solcher Reichtum und solche Tiefe der physiognomischen Beobachtung wieder. Die Färbung ist satt und schwer, aber nicht unharmonisch.

1844 DIE SCHLOSSWACHE

II

REIFE

In der Vorstellung des größeren Publikums ist Menzel trotz seiner Vielseitigkeit doch in erster Linie der Interpret der Friedericianischen Zeit. Wir alle haben uns gewöhnt, den König selbst und die Seinen unter jenen Bildern zu denken, die Menzel von ihnen geschaffen hat. Länger als neunzehn Jahre bewegte sich sein Schaffen fast ausschließlich auf diesem Gebiete; und nicht zahlreich sind die Beispiele, daß ein Künstler sich in so unablässigem Studium, mit so selbstverleugnender Hingabe in eine historische Periode vertiefte. Für die Größe dieser Leistung hat vielleicht erst das jetzt herangewachsene Geschlecht volles Verständnis gewonnen, dem die intensivere Beschäftigung mit der Geschichte jener Zeit auch das Verständnis für die damalige Kunst wieder näher gebracht hat. Jetzt erst kann der ehrliche Fleiß, den Menzel auf seine Studien nach den künstlerischen Resten jener fremd gewordenen Periode verwandt hat, ganz gewürdigt werden. Denn seitdem die politischen Verheißungen der Epoche Friedrichs sich erfüllt haben, ist unsere Pietät für sie und damit das Interesse an ihrer wirklichen Erscheinung naturgemäß gewachsen. Und selbst das, was in Menzels Friedrich-Studien ihm selbst angehört, ist doch dem Charakter der Rokokozeit in überraschender Weise kongenial!

Schon die „Denkwürdigkeiten aus der brandenburgischen Geschichte“ hatten Menzel auf die Beschäftigung mit dem Zeitalter Friedrichs des Großen geführt. Nun kam von außen her ein Anstoß, diese Studien in einer großen Arbeit selbständig weiterzuführen.

Der Buchhändler J. J. Weber in Leipzig plante, angeregt durch das damals auch in deutscher Übersetzung viel gelesene „Leben Napoleons I." von Laurent de l'Ardèche, welches seinen Weltruf zum besten Teile den Illustrationen Horace Vernets verdankt, die Herausgabe eines populär geschriebenen Lebens Friedrichs des Großen. In ähnlicher Weise wie jenes französische Werk sollte auch das deutsche Gegenstück dazu einen reichen bildlichen Schmuck erhalten.

Ein solches Unternehmen wäre heute in schriftstellerischer wie künstlerischer Hinsicht etwas durchaus Alltägliches; damals war es nach beiden Richtungen hin ein Wagnis.

1839/40 ERSTE MODELLVORSTUDIE ZU „KUGLER, GESCHICHTE FRIEDRICHS DES GROSSEN"

Unsere heutige Generation ist aufgewachsen in der unbedingten Bewunderung der heroischen Größe Friedrichs. In den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts dagegen fehlte, wenn auch nicht das Bewußtsein von der politischen Bedeutung des Königs, so doch die glühende Sympathie für ihn noch vielfach. Langsam erst brachen sich die Schriften des Friedrichs-Enthusiasten D. J. E. Preuß Bahn, der trotz seiner Schwächen als Historiker durch seine Arbeiten ein redlich Teil dazu beigetragen hat, der Nation die damals fast vergessene Größe jenes Helden ins Bewußtsein zurückzuführen. Einst hatte ihm das ganze deutsche Volk in heller Begeisterung zugejauchzt; man war auch im Reich, in Süddeutschland, während der Kriegsjahre nach Goethes Ausdruck „gut fritzisch" gesinnt — die großartige Persönlichkeit siegte eben bei Freund und Feind über alle politischen Differenzen —, aber längst war diesem Aufschwung ein Rückschlag gefolgt. Derselbe Goethe schrieb noch bei

1840 DIE MÜHLE BEI SANSSOUCI

Lebzeiten Friedrichs am 17. Mai 1778 seiner Freundin Charlotte von Stein in kühler Teilnahme aus Berlin: „Dem alten Fritz bin ich recht nah worden, da ich hab sein Wesen gesehen, sein Gold, Silber, Marmor, Affen, Papageien und zerrissene Vorhänge, und hab über den großen Menschen seine eignen Lumpenhunde raisonnieren hören.“ Dieses Gefühl der Ablehnung steigerte sich mit den Jahren mehr und mehr. Und selbst nach der Enttäuschung, welche Preußen durch die Regierung von Friedrichs Nachfolger erfahren, wuchs das sympathische Verständnis für die Individualität des großen Königs vorerst noch nicht. Waren es doch nach der Meinung der Zeitgenossen der Friedericianische Staat und die Friedericianischen Einrichtungen, die im Jahre 1806 den vernichtenden Stoß erlitten hatten. Ja noch im Jahre 1823 konnte ein Berliner Gymnasial-Professor (Theodor Heinsius) vom Siebenjährigen Kriege als von einem nationalen Verhängnis reden, welches „die deutsche Einigkeit zum Unglück der Enkel zerstörte“.

Fast übler aber noch als im Volke war es um das Andenken Friedrichs in den Kreisen bestellt, die ihm einst nahe gestanden hatten. Nicht Einer war am ganzen Hofe, den des Königs scharfes Wort nicht gelegentlich tief gekränkt hätte! Und es lag in der Tat vieles in den Institutionen des Friedericianischen Staates, was den Einzelnen gelegentlich schwer und ungerecht traf und so dem unbeugsamen Träger dieses Systems die Sympathien verscherzte.

Glauben wir heute dahin gelangt zu sein, die Epoche Friedrichs gerecht zu würdigen, so war das Webersche Unternehmen neben den Arbeiten von Preuß bahnbrechend; und nicht bloß dank dem Autor, den er dafür gewann, Franz Kugler, sondern namentlich auch dank dem Künstler, den der Autor als seinen Arbeitsgenossen in Vorschlag brachte.

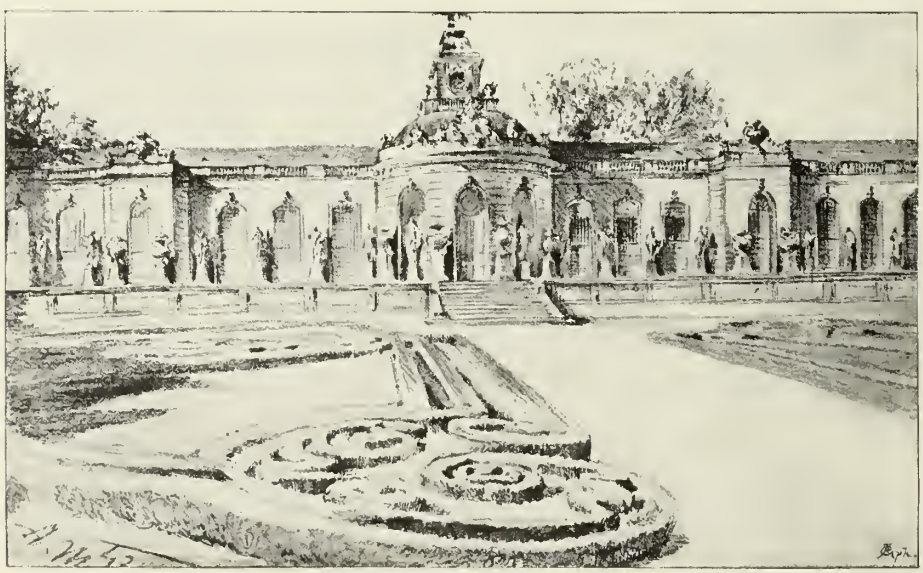
Für Menzel lagen die Schwierigkeiten zunächst in der Eroberung des künstlerischen Materials, dann aber auch in der mangelhaft entwickelten Illustrationstechnik des damaligen Deutschlands. Nur in unvollkommener Weise erst hatte die seit dem Ende des 16. Jahrhunderts arg zurückgegangene Xylographie wieder Stellung unter den graphischen Schwesterkünsten gewonnen; mehr gut gemeint als künstlerisch von Bedeutung war das, was in jener Zeit an Holzschnitt-Illustrationen bei uns geleistet wurde, das Beste das, was die beiden Unger, Vater und Sohn, und Friedrich Wilhelm Gubitz, alle drei in Berlin, gearbeitet haben. Hier nun wurde Menzel der Führer zu schnellem und glänzendem Aufschwung.

Es war am Fastnachtsmorgen 1839, als Autor und Verleger in gemeinsamem Besuch dem Künstler den Antrag stellten, ihrem Unternehmen beizutreten. Gern ging dieser auf den seinen persönlichen Neigungen entgegenkommenden Vorschlag ein und leicht wurde der Vertrag vereinbart. Allein bei der Unterzeichnung entstand eine juristische Schwierigkeit:

1839–1842 BEGINN DER SCHLACHT VON LOWOSITZ. PANDUREN UND DRAGONER
AUS „KUGLER, GESCHICHTE FRIEDRICHS DES GROSSEN"

der Künstler war vor dem damaligen bürgerlichen Rechte noch nicht dispositionsfähig. Neben dem minderjährigen, seit Jahren freilich schon als Ernährer seiner Familie schaffenden Jüngling mußte deshalb der Vormund den Kontrakt mitunterschreiben.

Menzel ergriff die Aufgabe mit der ihm eigenen Gründlichkeit. Im Juli 1842, gerade drei Jahre nach Unterzeichnung des Vertrages wurden die letzten Stöcke abgeliefert. Kontraktlich waren vierhundert vom Künstler beliebig zu wählende bildliche Beigaben ausbedungen; tatsächlich ist eine ungleich größere Zahl geschaffen worden, wenn man die vielen verfehlten Versuche und die verdorbenen oder vom Künstler verworfenen Holzstöcke mitrechnet. Und welche Summe von Fleiß wurde auf die Vorstudien verwendet! Galt es doch geradezu, die Voraussetzungen für eine solche Arbeit nach jeder Richtung hin neu zu schaffen. Der Künstler hatte sich die Zeit, welche er schildern sollte, erst selbst zum geistigen Eigentum zu machen, hatte sich selbst in die Technik der zeichnerischen Behandlung der Holzstöcke einzuleben und seine artistischen Interpreten, die Holzschneider, heranzubilden. Denn nirgends in Deutschland waren bisher Anforderungen an die Xylographen gestellt worden, wie Menzel es tat. So konnte erst nach unsäglichen Mühen das schließliche Resultat erreicht werden. Das aber, was so geleistet worden, macht das Friedrichsbuch auch in der Geschichte des Buchgewerbes in Deutschland zu einer epochebildenden Erscheinung.



1842 DIE BILDERGALERIE ZU SANSSOUCI

1841 MARQUISE VON POMPADOUR

Menzels künstlerisches Verfahren bei der Arbeit war folgendes: Nach vorbereitenden Skizzen wurde die Komposition jedesmal unmittelbar auf den Holzstock ins Reine gezeichnet, wobei er sich anfänglich der Feder, später aber nur des Bleistiftes bediente. Der Holzschneider hatte ein genaues Faksimile der Zeichnung zu liefern; jede Linie, jeder kleinste Punkt war vom Künstler in voller Schärfe vorgezeichnet. Noch bei den späteren Illustrationen zur Prachtausgabe der Werke Friedrichs des Großen verschmähte Menzel jede sogenannte „Tonbehandlung" durch Anlegen der Flächen mittels der Estompe, wie es sonst ganz allgemein geschieht. Er scheute nicht die ungleich größere Mühe der Linearbehandlung, um den Holzschneider ganz sicher an seine eigenen Intentionen zu fesseln. Die beim Fortschritt der Arbeit sich immer mehr entwickelnde Feinheit, die glänzende Sicherheit der Menzelschen Zeichnung bis in jede noch so kleine Einzelheit hinein bereiteten aber dem Nachbildner außerordentliche Schwierigkeiten. Messer und Stichel mühten sich um die Wette. Die Weißgrundierung der Holzplatte, die das Zeichnen mit dem Bleistift überhaupt ermöglicht, wurde damals erst von Paris und London her bekannt. Bis dahin mußte auf den geglätteten Holzstöcken nur mit Tusche und zwar mit Spitzpinsel oder Feder gearbeitet werden, ein außerordentlich erschwerendes und Leistungen in obigem Sinne überhaupt völlig ausschließendes Verfahren.

Vor allem galt es, die unter dem Einfluß der romantischen und klassischen Strömungen in Mißkredit gekommene künstlerische Erscheinung jener älteren Periode wieder zu entdecken. Im Volksbewußtsein der Dreißigerjahre des 19. Jahrhunderts lebte Friedrich nur als die Greisengestalt, welche uns Chodowiecki, Schadow und der Engländer

1839 1842 BIBLIOTHEKZIMMER IN SANSSOUCI
AUS „KUGLER, GESCHICHTE FRIEDRICHS DES GROSSEN"

Cuningham schildern. Sie entsprach dem im Volksmunde lebenden Anekdotenschatz vom „*alten Fritz*“. Einst war dies Wort ein Kosename gewesen, mit welchem die Soldaten in Stunden der Not schon ihren noch keineswegs bejahrten königlichen Führer begrüßten; jetzt diente es als Bezeichnung für die einsam und halb fremdartig in die Gegenwart hineinragende mythenumkleidete Heroengestalt. Jener Friedrich der Volkssagen, wie ihn Cuningham auffaßt, ist aber im Grunde nur noch die Reliquie des tatenfrohen, die Welt bewegenden Mannes.

UM 1845 DIE TANZERIN BARBARINA

Diese seine einstige Erscheinung auf der Höhe des Lebens durch das Studium der zeitgenössischen Kunst und durch die Macht seiner eigenen Gestaltungskraft der Nation wieder gewonnen zu haben, ist Menzels Verdienst! Alle Bildnisse des Königs aus allen Altersstufen, von jenem Porträt des vierjährigen Kindes von Pesnes Hand an, wurden in Stichen und Gemälden aufgesucht und gezeichnet. So rekonstruierte sich allmählich dem Künstlerauge der Wandel dieser Individualität im Lauf der Jahre. Ähnlich wie bei Friedrich selbst wurde auch bei allen wichtigeren Personen seines Zeitalters verfahren; und ebenso beruht alles, was zur äußeren Gestaltung des Lebens und des Zeitgeschmakkes gehört, auf Studien charakteristischer Vorbilder. Die Uniformenvorräte des alten Montierungsdepots hatte Menzel schon für die „Denkwürdigkeiten“ benutzt; jetzt studierte er sie in Gemeinschaft mit dem Maler Karl Friedrich Schultz über dem lebenden Modell in allen Details. Gleicherweise war er bemüht, sich über die sächsischen und österreichischen Armeeausrüstungen eingehend zu unterrichten. Im Sommer 1840 ging er deshalb nach Dresden, wo er in der Bibliothek, im Zwinger, in den Galerien und Kirchen reiches Material fand. Die Arbeit fesselte ihn so sehr, daß er schließlich heimkehrte, ohne damals von der landschaftlichen Umgebung der Stadt etwas gesehen zu haben. In den Friedericianischen Schlössern von Berlin und Potsdam war er ein stets wiederkehrender Gast: die Baulichkeiten selbst, die künstlerischen Schätze und historischen Memorabilien ihres Innern wurden sorgfältig durchforscht und bis ins kleinste genau kopiert. Allmählich

sammelte sich in den Mappen des Künstlers ein außerordentlicher Schatz von Studien auf, der sich in der Folgezeit noch wesentlich vermehrt hat.*) Oft genügte ihm, selbst bei unscheinbaren Gegenständen, die einfache Detailzeichnung nicht; er dreht das Objekt nach verschiedenen Seiten, memoriert gleichsam mit dem Bleistift in der Hand sein volles Bild im Raume. So hat er z. B. die Büste Voltaires rundum, sowie von oben und von unten gezeichnet.

VIGNETTE AUS DEN WERKEN FRIEDRICHS DES GROSSEN

Vom Malen war zunächst keine Rede mehr. Die neue Aufgabe bestimmte ihn, alle älteren Arbeiten oder Bestellungen vorerst aufzugeben.

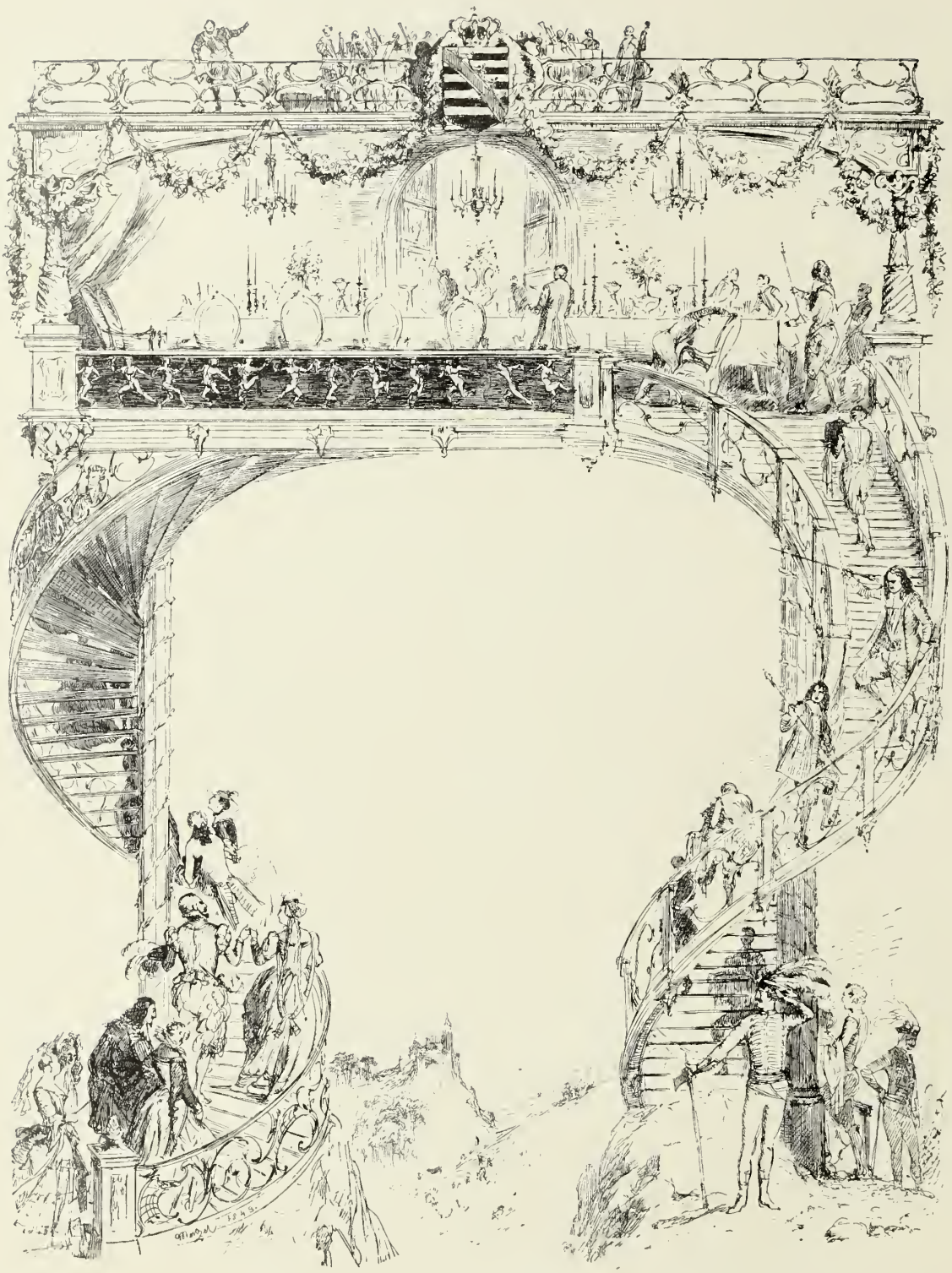
Das Friedrichswerk wurde lieferungsweise ausgegeben und lag im Jahre 1842 bereits abgeschlossen vor. Menzel mußte deshalb die Illustrationen für die ersten Lieferungen in Angriff nehmen, ehe er die volle Herrschaft über seinen Stoff erlangt hatte. So ist denn auch der Kunstcharakter der älteren Darstellungen noch nicht so entwickelt wie der der späteren; die früheren gemahnen hier und da noch an die damalige französische Illustrationsweise. Auch ist der ornamentale Apparat der Rokokokunst in den älteren Stöcken noch nicht bewältigt. Vor allem aber wächst im Laufe der Arbeit Menzels Verständnis der eigenartigen Behandlung der Zeichnung für den Holzschnitt wie die Geschicklichkeit seiner Xylographen in überraschender Weise.

Dem Inhalt nach geben die Darstellungen zumeist bestimmte Momente der Erzählung wieder, aber der Maler begnügt sich nicht mit dieser zweiten Rolle, sondern führt gelegentlich in den Illustrationen das im Text nur Angedeutete weiter aus. So spricht Kugler z. B. nur flüchtig von dem Besuche, welchen Friedrich im Jahre 1770 dem berüchtigten Sonderling Grafen Hoditz auf dessen Gut Roßwalde in Mähren abstattete. Menzel zeichnet dazu in phantastischer Gartenarchitektur einen Weiher unter beschnittenen Taxusbäumen, an dessen Ufer ein Meerweibchen mit einem vor ihr stehenden männlichen Nix in Unterhaltung begriffen ist. Aber Gebärden und Kostüm beider Fabelwesen zeigen sofort, daß es sich hier um eine barocke Maskerade handelt; und in Anlehnung an ergötzliche Erzählungen von Zeitgenossen über Roßwalder Vorkommnisse schimpft denn auch, wie es scheint, der biedere frierende Bauer-Fisch weidlich mit seiner Gefährtin über die tollen Einfälle ihres gemeinsamen Herrn und über das im mährischen Klima so unzulängliche Kostüm.

VIGNETTE AUS DEN WERKEN FRIEDRICHS DES GROSSEN

Auch der didaktisch moralisierende

*) Diese gesamten erhaltenen Studien sind Eigentum der Nationalgalerie geworden.



1843 TISCHKARTE FÜR DEN HERZOG VON MEININGEN

Zug, dem wir bereits in „Künstlers Erdenwallen“ begegneten, kehrt hier wieder. So, wenn die Kopfvignette des sechsten Kapitels „Versuch zur Flucht“ ein Roß zeigt, das den Zügel zerrissen hat und wild davonsprengt, während hinter ihm bereits die Schar der Verfolger auf der Fährte ist; oder wenn die Schlußvignette des dreizehnten Kapitels, das mit einem Aus-

VIGNETTE AUS DEN WERKEN FRIEDRICHS DES GROSSEN

blick auf den Beginn des ersten schlesischen Krieges schließt, einen Degen gibt, welcher gewaltsam auf ein Bündel Schreibfedern geworfen ist, daß die Kiele dadurch zerknickt werden. Ähnlich auch die Anfangsvignette des achtzehnten Kapitels: Eine Heerstraße im Gebirge. Das Kruzifix deutet auf das katholische Land; die Gegend ist menschenleer, die Natur liegt in friedlicher Ruhe; aber bald werden die Heersäulen sich heranwälzen und das alte Elend wird sich in trauriger Fülle erneuern! — Mehrfach sind gerade in diesen Kompositionen bereits Motive niedergelegt, die der Meister später in selbständigen Bildern, aber mit Abwandlungen, wieder aufnahm, wie z. B. die „Tafelrunde“ und das „Flötenkonzert“ (Kugler S. 225 und 227).

Die Studien für das Friedrichsbuch, die Menzel in seiner Art viel systematischer und gewissenhafter betrieben hatte, als es wenigstens damals Malersitte war, machten ihn zum intimen Kenner der künstlerischen Erscheinung des Rokoko. Gleichzeitig war ihm eine wissenschaftliche Sicherheit erwachsen, die unmittelbar nach Vollendung der Arbeit für Weber in einem großen, systematisch geordneten Bilderwerke hervortrat. Es ist dies das sogenannte „Armeewerk“, die bildliche Wiedergabe der Uniformierung und Ausrüstung des Friedericianischen Heeres.

Es erfüllte ihn der eine Gedanke, ein grundlegendes, möglichst vollständiges und zuverlässiges Studienmaterial für künftige, im monumentalen Sinne aufzufassende Darstellungen jener Epoche zu schaffen. Damit dies erreichbar werde, unternahm er es, die noch erhaltenen Reliquien des großen Königs, die dem allmählichen Untergang entgegen-

VOLTAIRE AUF DEM TOTENBETTE • VIGNETTE AUS DEN WERKEN FRIEDRICHS DES GROSSEN

gingen, gewissenhaft im Abbild festzuhalten. Ein Kreis befreundeter Männer, unter denen besonders ein Herr von Minutoli, der älteste Sohn des bekannten Generals, zu nennen ist, suchten Menzel zu bestimmen, diese Arbeiten bis zu einem gewissen Grade zum Gemeingut zu machen. Karl Schultz bot seine Mitwirkung an, ermüdete aber sehr bald, sodaß die Last auf Menzels Schultern blieb. Er entschloß sich, 30 Exemplare von besonders hierzu geschulten Leuten unter seiner Kontrolle nach dem von ihm selbst ausgemalten Originale kolorieren zu lassen, wobei er die Zeichnung auf der Steinplatte natürlich selbst übernahm.

Anstatt daher nach der anstrengenden dreijährigen Tätigkeit am Friedrichsbuche auszuruhen, stürzte er sich in eine noch mühseligere Arbeit, und es begann für ihn eine neue Periode rastlosen Suchens, Studierens, Zeichnens. Wieder füllten sich seine Mappen mit Studien und Notizen, für welche die Objekte diesmal oft erst nach außerordentlichen Mühen zu beschaffen gewesen waren, da zuweilen weder gedruckte Instruktionen noch mündliche Überlieferungen Aufschluß gaben. Und die genaue Kenntnis der einzelnen Ausrüstungs-

VIGNETTE AUS DEN WERKEN FRIEDRICHS DES GROSSEN

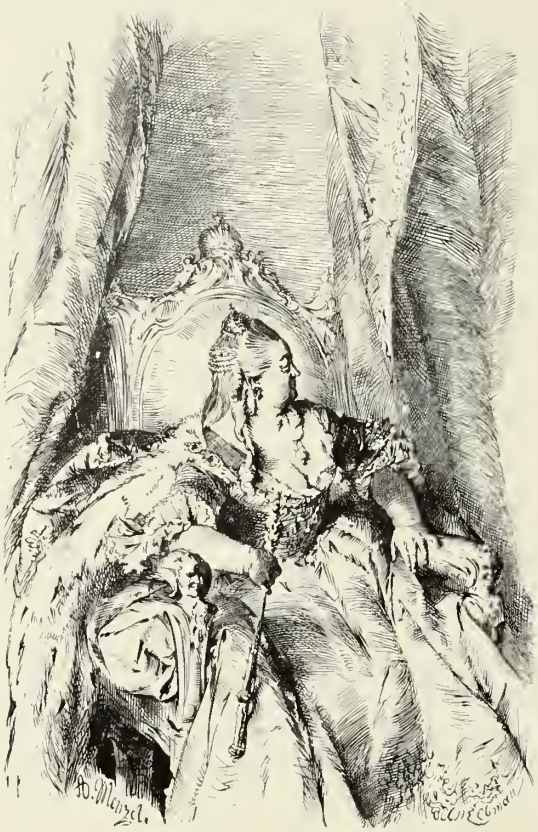
stücke allein genügte nicht; es war weiter zu erforschen, wie jedes Stück nun auch gebraucht worden, wie Schärpe und Portepee geschlungen, wie der Sattel gepackt, der Karabiner angeschnallt, wie Sponton, Stock, Gewehr geführt, wie der Zopf geknotet, die Haarlocke toupiert, der Schnurrbart gewichst, der Hut aufgesetzt worden. Denn in all diesem und in einer Fülle anderer Details gab es für die einzelnen Regimenter gelegentlich besondere Vorschriften.

Menzel mußte sich deshalb die Geschichte dieser Armee zu eigen machen, um daraus Aufklärung zu gewinnen über Besonderheiten der Equipierung, über Abzeichen und Auszeichnungen der einzelnen Regimenter. Nicht eher konnte er ruhen, bis er für jedes einzelne Regiment selbst innerhalb derselben Waffengattung jedes Montierungsstück und tunlichst auch alle Dienstvorschriften kannte. Die Summe dieser Forschungen legte er in kurzen Textsätzen nieder, welche den einzelnen Tafeln nach Bedürfnis beigegeben sind. Sie schildern zunächst jedesmal die Gesamterscheinung der einzelnen Waffengattung, dann die einzelnen Bekleidungsstücke der Mannschaften und Offiziere. Die knappe stilistische Behandlung dieser Erklärungen ist bezeichnend für Menzels ganze Geistesart: dieselbe Präzision, dieselbe Gründlichkeit und scharf ausgeprägte Individualität beim Schriftsteller wie beim Künstler!

AD. MENZEL FEC. 1847

GUSTAV ADOLF EMPFÄNGT SEINE GEMAHLIN VOR DEM SCHLOSSE ZU HANAU

1850 STANDARTENJUNKER DER GARDE DU CORPS
AUS DEM WERKE „DIE ARMEE FRIEDRICHS DES GROSSEN“



KAISERIN ELISABETH • VIGNETTE AUS DEN WERKEN FRIEDRICHS DES GROSSEN

Zur Förderung dieser natürlichen Dispositionen war offenbar gerade die Arbeit am Armeewerk, welche beständig zu größter Gewissenhaftigkeit im scheinbar Nebensächlichen mahnte, ein mächtiger Hebel. Für die Art und Weise, wie er seine Aufgabe erfaßte, bieten die ersten Textseiten geradezu das Programm.

In Bezug auf die künstlerische Vortragsweise begnügte sich Menzel nicht mit der bei solchen Darstellungen hergebrachten schematischen Behandlung, sondern zeichnete lebensfrische Gestalten, die auch in Haltung, Bewegung und Mienenspiel die kriegerische Erscheinung jener Zeit zum Ausdruck bringen. Für jede Uniform wurden besondere Figuren, im Durchschnitt 20 cm hoch, entworfen; nur da, wo der Schnitt der Kleidung und die Ausrüstung die gleiche, die Abzeichen lediglich in verschiedenen Farben bestehen, kehren dieselben Tafeln wieder. Jedem Regiment der Haupttruppen sind mehrere Tafeln gewidmet: Sie enthalten die Darstellung eines Offiziers und eines Gemeinen z. B. in Vorder- und Rücken- oder Seitenansicht, ferner Details der Ausrüstung, Rangabzeichen, Musikinstrumente, bei der Kavallerie Schabracke, Zaumzeug, Stallkostüm u. s. w. Da sich die Monturen im Laufe der Jahre änderten, war der Künstler gezwungen, seinen Darstellungen einen ganz bestimmten Zeitmoment unterzulegen. Er wählte dafür das Todesjahr Friedrichs, 1786, weil die Vorräte der Montierungskammern, welche ihm ein besonders wichtiges Material boten, aus jenem Jahre stammten.

Der Kunsthändler Sachse fand sich bereit, gegen die Hälfte der Einnahmen die Kosten für Papier und Druck sowie für die Kolorierung der Tafeln zu übernehmen und die lithographischen Steine darzuleihen. Das Werk — 453 Tafeln — erschien bandweise: im ganzen bildet es drei starke Bände, die zum Gesamtpreise von 90 Friedrichsdor verkauft wurden. Vollendet wurde dieses wissenschaftliche Werk in der Gestalt von

VIGNETTE AUS DEN WERKEN FRIEDRICHS DES GROSSEN

Zeichnungen erst 1857, da der Künstler nur mit Unterbrechungen daran arbeiten konnte. Denn nebenher ging eine Fülle anderer Arbeiten, in erster Linie ein drittes großes Illustrations-Unternehmen, wieder dem Ruhm Friedrichs gewidmet, auf welches wir nunmehr einzugehen haben.

Eine Schrift von Preuß vom Jahre 1837, in welcher er nachwies, wie mangelhaft die unmittelbar nach Friedrichs Tode veranstaltete offizielle Ausgabe seiner Schriften sei, und zugleich eine Reihe von Winken für die Erneuerung dieser Arbeit gab, fand so günstige Aufnahme, daß bald darauf, noch unter der Regierung Friedrich Wilhelms III., Vorbereitungen zu einer neuen kritischen Ausgabe der literarischen Werke des Königs begannen. Friedrich Wilhelm IV. nahm diesen Gedanken mit Lebhaftigkeit auf. Die Akademie der Wissenschaften erhielt die Weisung, die Arbeit, welche im besonderen Preuß übertragen wurde, unter ihrer Ägide zu veröffentlichen.

Schon vor seiner Thronbesteigung war Friedrich als Schriftsteller an die Öffentlichkeit getreten

VIGNETTE AUS DEN WERKEN FRIEDRICHS DES GROSSEN

MARQUISE POMPADOUR • VIGNETTE AUS DEN WERKEN FRIEDRICHS DES GROSSEN

durch seinen auf Veranlassung Voltaires im Haag gedruckten „Antimacchiavell“, jene temperamentvolle Widerlegung des Despotismus. Es folgten dann die Anfänge der „Memoires pour servir à l'histoire de Brandebourg“ (in den Schriften der Akademie der Wissenschaften v. J. 1746, 1748 erschienen) und die Fortsetzungen in den folgenden Jahren. Die erste Sammlung seiner Gedichte, Briefe und Aufsätze publizierte der König im Jahre 1750. Diesem Werke, welches in einer eigens zu diesem Zweck im sogenannten Apothekenflügel des Berliner Schlosses aufgestellten Druckerei gesetzt worden war, hatte man als künstlerischen Schmuck einige Kupfertafeln und eine Anzahl von Vignetten von der Hand G. F. Schmidts beigegeben. In

späteren Jahren benutzte Friedrich für seine auf den Vertrieb berechneten Arbeiten die Berliner Verlagsfirmen von Voß und von Decker. In letzterem Verlage erschien nach des Königs Tode auch die offizielle Sammelausgabe. An diesen Stamm Friedericianischer Schriften hatten sich im Laufe der Jahrzehnte allerlei Publikationen von Briefsammlungen angeschlossen, und neben den echten Arbeiten waren Apokryphen und selbst Fälschungen reichlich aufgetaucht.

Jetzt nun sollte nach den ersten Editionen und allen etwa noch erreichbaren Manuskripten sowie auf Grund neuer in den Staatsarchiven und in Friedrichs Privatbibliotheken anzustellender Forschungen eine Gesamtausgabe aller seiner noch auffindbaren literarischen Arbeiten mit Einschluß der Korrespondenz veranstaltet werden. Ausgeschlossen wurde nur Friedrichs politisch-schriftstellerische Tätigkeit. Das Werk erschien zunächst in einer Oktavausgabe seit 1846 in 30 Bänden und einem Registerband; es folgte dann eine auf 200 Exemplare beschränkte Prachtedition in Quarto, welche zur ausschließlichen Verfügung des Königs reserviert wurde. Gleich der einst von Friedrich selbst veranstalteten Quartausgabe sollte auch diese künstlerischen Schmuck erhalten. Etwa 60 Bildnistafeln in Grabstichelarbeit und 200 Vignetten waren dafür in Aussicht genommen. Für letztere nach dem Vorgang der Schmidtschen Arbeiten den Kupferdruck, die Radierung zu wählen, widerriet der Umstand, daß den deutschen Druckereien die Übung, Kupferplatten in den Typensatz einzufügen, abhanden gekommen war. Ebenso war die Radier- oder Ätztechnik in Berlin in jenen Jahren nahezu vergessen. Man griff deshalb zum Holzschnitt, der ja gerade damals durch Menzels Friedrichsbuch — um von älteren Vorarbeiten anderer abzusehen — zu neuem Leben erstarkt war. So lag es denn auch nahe, daß man als Illustrator diesen Künstler wählte. War er doch von allen etwa in Frage kommenden weitaus der berufenste. Zudem standen die für das Zusammenarbeiten mit ihm vorgebildeten Xylographen jetzt wieder zu Gebot.

1849 PORTRATSTUDIE

Im Auftrag des Königs schloß der Generaldirektor der Museen von Olfers im Spätsommer 1843 den Vertrag mit Menzel ab, welcher dem Künstler volle Freiheit der Auswahl gab. Nur die Maximalgröße der Stöcke war vorgeschrieben. Die weitgehende Vollmacht, die andere beängstigt haben würde, reizte den jungen Meister. Indem er sich in den Gehalt jeder einzelnen Abhandlung und jedes Gedichtes einlebte, führte er in seinen Kompositionen den Gedankengang des Königs gern in seiner Weise weiter aus. Selbst in den rein historischen Schriften ist die einfache Übersetzung des Textes in Bilder selten; er erläutert sie vielmehr durch Allegorien, die oft von erschütterndem Ernst und packender Prägnanz sind.

AD. MENZEL FEC. 1848

EINZUG HEINRICHS DES KINDES, DES NACHMALIGEN ERSTEN LANDGRAFEN VON HESSEN,
IN MARBURG IM JAHRE 1247

VIGNETTE AUS DEN WERKEN FRIEDRICHS DES GROSSEN

So wenn im VI. Kapitel der „Histoire de mon temps“ die Beendigung des ersten schlesischen Krieges durch den blutigen Sieg bei Chotusitz und der darauffolgende Friede von Breslau versinnlicht wird durch einen kräftigen Kriegerarm, der mit einem Büschel Lorbeeren das bluttriefende Schwert reinigt. Oder aber der Künstler zeigt uns gelegentlich, wie die Ereignisse der Geschichte, die der Autor von der Höhe eines Thrones herab betrachtet, im Herzen Einzelner im Volke reflektieren. Derart ist die Kopfvignette zum I. Kapitel der Geschichte des Siebenjährigen Krieges: durch blühende Landschaft jagt inmitten wogender Kornfelder ein Kurier gestreckten Galopps dahin.

In den Gedichten und Abhandlungen regt die didaktischmoralisierende Neigung des Autors vielfach verwandte Züge bei dem künstlerischen Interpreten an. In solchen Fällen paraphrasiert er dann gern die im Text niedergelegten Gedanken, sei es durch allegorische Umbildung oder durch Gleichnisse und selbst durch Gegensätze. So z. B. in der Schlußvignette zum „Éloge de la paresse“, einer Scherzschrift des Königs, welche dem mit den Jahren bequem gewordenen Freunde Marquis d'Argens gewidmet war. Unter dem Scheine vollkommenen Ernstes handelt Friedrich von der „Tugend der Faulheit“. Menzel zeichnete hierzu einen fetten alten Satyr, der sich im Gras rekelt und mürrisch nach dem Panisken umblickt, welcher seine Ruhe stört. — Auch auf parodistische Art begleitet Menzel seinen königlichen Autor gern in selbständiger Weise. In dem komischen Heldengedicht „Le Palladion“ z. B. handelt es sich um eine Episode des ersten schlesischen Krieges, nämlich um die versuchte Gefangennehmung des französischen Gesandten bei Friedrich, Marquis von Valori, durch die Österreicher und seine Errettung durch den Sekretär Darget, den die Feinde statt des Herrn entführten. Wenn Friedrich sein Thema mit derbem Humor behandelt, so stellt Menzel hier seine Illustrationen als alte, halb zerrissene Flugblätter dar, in denen die einzelnen Scenen mit künstlicher archaistischer Unbeholfenheit vorgetragen

UM 1849 GRAF ZU SCHAUMBURG-LIPPE

sind. Wenn dagegen in den „Lettres au public“ dem König die Satire nur eine Maske ist, hinter der er seinen ernsten Mahnruf an die Fürsten und Völker Europas versteckt, so weiß auch der Künstler inmitten des lustigen Spiels seiner Laune doch zugleich die Schwere der Zeiten ergreifend zu betonen. Man betrachte daraufhin die Vignette zu den „Lettres“ (S.-A. 1842). Die Flugschrift berichtet, daß zwischen den Gesandten des Sultans von Fez, des Hospodaren der Walachei und des Kuli Khan der Tartarei einer Menuettkomposition wegen Streit ausgebrochen sei, der den Frieden Europas bedrohe; zugleich wird eine Allianz Preußens mit der Republik von San Marino denunziert. In dieser Maske wollte Friedrich im Jahre 1753 in einem Gemisch von Scherz und bitterem Ernst denen, die von den Gängen der großen Politik der Zeit etwas verstanden, ein Bild der Lage geben, wie sie sich durch die Verhandlungen zwischen den drei ihm bald kriegerisch entgegentretenden Mächten gestaltete. Menzel denkt sich das Ganze als Vorhang zu einem Komödienspiel. In parodistischassyrischem Stil ist eine Adlerjagd dargestellt: Auf seinem Wagen steht der Sultan von Fez (Ludwig XV.) mit dem Bogen auf den Adler zielend, hinter ihm sein Waffenträger (Marquise von Pompadour) nach dem Wild deutend; auf den beiden Rossen der Hospodar (Maria Theresia) und der Khan (Elisabeth von Rußland). Der Adler (Friedrich) aber hat sich in der Luft umgewandt und schneidet mit Hilfe seiner beiden Fänge dem schlecht schießenden Sultan eine lange Nase. Die Räder des Wagens gehören bei näherem Zuschauen einer Kanone an, die nur schlecht noch von dem Vorhang verborgen wird.

Selbst bei der Wiedergabe von Bildnissen wird zuweilen durch ein Beiwerk, durch die ornamentale Umrahmung oder nur durch die Art der Auffassung des Dargestellten eine Kritik seines Wesens angedeutet: Elisabeth von Rußland erscheint als eine feiste, mit allem Pomp des Kaiserschmuckes bekleidete Gestalt auf dem Thronsessel, dessen Schnitzereien allerlei Anspielungen auf die bekannten Neigungen der Zarin enthalten; der junge Kaiser Peter III. dagegen ist eine schwermütig blickende Gestalt und im Hintergrund zieht düstres Gewölk über die Sonne. Ruhmredig parademäßig tritt August III., höfisch lächelnd und geckenhaft prächtig Graf Brühl auf. Und beide dennoch getreue Studien nach zeitgenössischen Porträts. Endlich erwähnen wir noch des Bildnisses der Marquise von Pompadour, die fingierte Reproduktion eines Ölgemäldes in reich verziertem Rahmen: Ein allerliebstes Frauenbild von jenem verfänglichen Liebreiz, der den Ton angab zur Sittenlosigkeit des französischen Hofes und zu den Orgien des Hirschparkes, auf die deutlich genug hingedeutet wird.

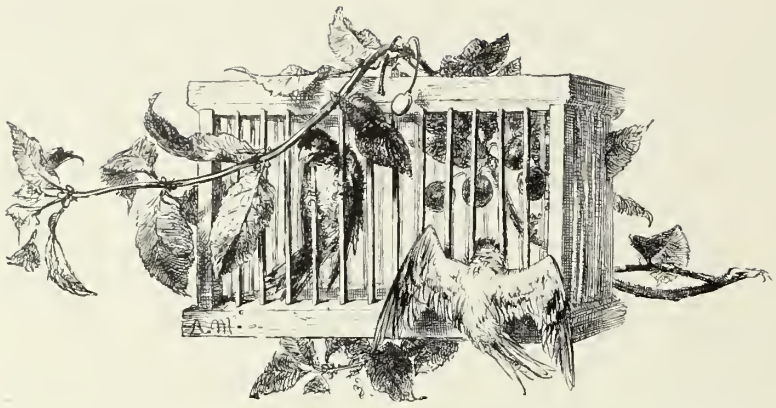
Sinnig und liebenswürdig interpretiert der Künstler andrerseits des Königs „Epistel an meinen Bruder Ferdinand“, in welcher die Verschiedenartigkeit menschlicher Wünsche charakterisiert wird: wir ersehnen das, was wir zufällig nicht haben, und schätzen gering,

was wir besitzen! Menzel zeigt uns ein Vogelbauer, durch welches ein Zweig Kirschen gelegt ist. Das gefangene Vöglein jedoch achtet der süßen Früchte nicht, sondern müht sich vergeblich, ins Freie zu gelangen. Draußen aber sitzt ein herzugeflogener Vogel, der sich ebenfalls vergeblich bemüht, in den Käfig hineinzukommen, um die Früchte zu erlangen! (S.-A. 91.)

Aber gelegentlich treibt der Meister die Selbständigkeit noch weiter und stellt sich seinem Autor kritisch gegenüber; namentlich hier und da bei den moralisierenden Schriften. Beispielsweise bildet die Vignette zu dem Aufsatz „Über die Eigenliebe als moralischen Beweggrund" geradezu einen epigrammatisch zugespitzten Gegensatz zu den Tiraden des königlichen Philosophen: Ein Kind ist ins Wasser gefallen; schnell entschlossen wirft ein Hinzukommender seine Kleider ab, um dem Ertrinkenden zu Hilfe zu eilen. (S.-A. 74.) Nichts im Text erinnert an einen derartigen Vorgang; dem Leser ist vielmehr die Empfindung gekommen, daß in Friedrichs Schrift doch zu behaglich über moralische Pflichten geredet wird. Der Künstler deutet dagegen in seinem Bildchen an: „Nicht philosophische Erörterungen, nicht theoretische Überzeugungen machen den moralischen Wert des Menschen; denn auch der gewöhnliche Mann, der keine Abhandlungen wie die vorliegende liest und dem die Gesetze der sozialen Ethik nie zum Bewußtsein gekommen sind, wird im gegebenen Moment das Rechte tun."

1850 ZIETHEN ❧ AUS DEM WERKE: „AUS KÖNIG FRIEDRICHS ZEIT" ❧❧❧❧❧ (VERLAG VON R. WAGNER IN BERLIN)

Dank der originellen Behandlung, die uns überall Einblick in die Gedankentiefe des Künstlers gewährt, sind die Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Großen ein Kleinod ihrer Gattung geworden. Nicht minder auch durch die außerordentliche Feinheit der Zeichnung und die bis dahin unerreichte Reife der xylographischen Wiedergabe. Das technische Verfahren war dasselbe wie beim Friedrichsbuch. Auch diesmal wurden die Kompositionen unmittelbar auf den Holzstock gezeichnet, und wieder vermied Menzel alles Anlegen von Tonflächen, führte vielmehr selbst die Komposition bis in die letzten Feinheiten in Strichmanier durch, sodaß er die Holzschneider zum absoluten Faksimileschnitt nötigte. Die Tüchtigkeit dieser Männer aber vermochte der schwierigen Aufgabe vollauf gerecht zu werden; ihre Namen bleiben unvergessen in der Geschichte ihrer besonderen Technik: es waren die



VIGNETTE AUS DEN WERKEN FRIEDRICHS DES GROSSEN

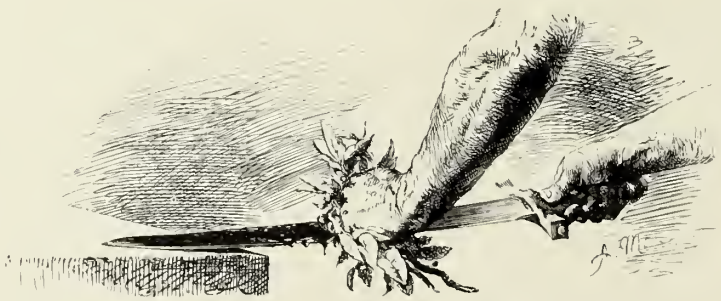
Brüder Otto Vogel († 1851) und Albert Vogel († 1886), von denen der erstere 55, der zweite 46 Stöcke schnitt, ferner Friedrich Unzelmann († 1854), der 51, und dessen Schüler Hermann Müller († 1878), der 29 Stöcke ausführte. 19 andere sind die gemeinsame Arbeit von Unzelmann und Müller.

In den Weihnachtstagen des Jahres 1849 war die Arbeit vollendet. Dem größeren Publikum freilich blieb sie leider zunächst so gut wie verborgen. Erst durch die in den Jahren 1882 und 1886 veranstalteten Sonderausgaben dieser Illustrationen durch die R. Wagnersche Verlagshandlung, von denen die erste in 300 Exemplaren von den Original-Holzstöcken, die zweite als Volksausgabe mit erläuterndem Text von Ludwig Pietsch von Galvanos gedruckt ist, sind sie Gemeingut weiterer Kreise geworden. Menzel zeichnete auch den Umschlag zu den Büchern.

Wie seinerzeit das Friedrichsbuch als ein deutsches Gegenstück zum „Leben Napoleons“ gedacht war, indem es dem französischen Nationalhelden den deutschen gegenüberstellte, so plante der Leipziger Verleger nach der glücklichen Vollendung des Werkes nun auch einen ähnlichen Anhang dazu, wie ihn das französische in dem volkstümlichen Bilderbuche „Die Soldaten der Republik und des Kaiserreichs“ erhalten hatte. Dadurch entstand die populäre Geschichte der Friedericianischen Armee, welche ein preußischer Offizier, Lange, unter dem Titel „Die Soldaten Friedrichs des Großen“ schrieb, während Menzel die 32 (kolorierten) Illustrationen hinzugab. Ende 1853 erschien das Buch.

Während die Holzstöcke dazu geschnitten wurden, war Menzel bereits an einem neuen großen Unternehmen tätig, welches der Buchhändler Alexander Duncker ihm angetragen hatte. Wieder sollte dies des Künstlers Interesse für eine Reihe von Jahren auf den Friedericianischen Kreis konzentrieren. Es ist eine Art Epilog zu den älteren, mehr epischen Verherrlichungen Friedrichs, indem es die ganze Periode in den Gestalten ihrer Hauptheldenpersonifiziert. „Aus König Friedrichs Zeit“ nannte Menzel jene bekannten zwölf Bildnisse des Königs und seiner Paladine. 1850 wurde es begonnen, lieferungsweise ausgegeben und Weihnachten 1855 abgeschlossen. Es fand sogleich überall die freundlichste Aufnahme und ist diejenige Schöpfung, welche den Namen des Künstlers im Auslande zuerst bekannter machte. Der Maßstab der Figuren ist ungewöhnlich groß: die Bildfläche mißt 21×26 cm, die Köpfe sind 5 cm hoch. Nur dadurch konnte die prägnante Charakteristik der Persönlichkeiten erreicht werden, die wir bewundern.

Auch hier hatte Menzel dem Holzschneider die Vorlagen in Linienbehandlung bis auf den letzten Strich durchgebildet; unter der Leitung von Eduard Kretzschmar in Leipzig arbeiteten die Xylographen Saalborn, Schuseil, Klitsch und Klavehn mit rühmlichster Gewissenhaftigkeit.



VIGNETTE AUS DEN WERKEN FRIEDRICHS DES GROSSEN

1847 ZWEI PFERDEKÖPFE

In der bisherigen Übersicht über Menzels Tätigkeit für die vervielfältigenden Künste haben wir die Gruppe der Friedericiana im Zusammenhang betrachtet. Damit gelangten wir aber bereits hinein in die Periode seiner Vollreife. Unsere Betrachtung hat deshalb vorerst zurückzukehren zu den Zeiten des Werdens. Denn diese sehen außer den Friedrichsarbeiten eine reiche Zahl anderer Werke der reproduzierenden Künste entstehen in Techniken, denen Menzel in jüngeren Jahren ein lebhafteres Interesse entgegenbrachte als in der späteren Zeit.

Auf sein Verdienst um die Wiederbelebung des Holzschnittes in Deutschland ist bereits hingewiesen worden. Ehe er aber dazu gelangte, mußte er erst selbst auf diesem Gebiete festen Fuß fassen. Bei dem damaligen Stand der graphischen Künste in Deutschland konnte das nur autodidaktisch geschehen. Die frühesten Versuche Menzels für die Xylographie — die Illustrationen zu Chamissos Peter Schlemihl, die Unzelmann schnitt — gehen bis 1838 zurück. Es folgte „Der Tod Franz von Sickingens", ein Bild, welches der „Verein der Kunstfreunde in Preussen" seinen Mitgliedern als Nietenblatt spendete. Diese Arbeiten sind in der damals in Berlin allein bekannten Holzschnitt-Technik der älteren Methode ausgeführt, welche, abgesehen von anderen Unbeholfenheiten, mit der Schwierigkeit kämpfte, auf den aus Langholz geschnittenen fettglatten Stöcken genügende Vorzeichnung zu erhalten.

In seinem Blatte „Gutenberg mit den ersten Druckbogen der Bibel", in welchem Menzel im Jahre 1840 auf Ansuchen Unzelmanns die vierhundertjährige Erinnerung an die Erfindung der Buchdruckerkunst feierte, machte er sich dagegen die neue Technik, von der schon oben gesprochen wurde, zum erstenmal bei einer größeren Arbeit zu eigen.

In den nächsten Jahren tritt dann die Beschäftigung mit der Radiernadel in den Vordergrund. Gegenüber der Zweiteilung der Arbeit beim Holzschnitt schien sich in der Radierung ein technisches Mittel zu bieten, welches dem Künstler gestattete, das ihm vorschwebende Bild unmittelbar für die Vervielfältigung zu fixieren. Dazu erlaubt die Arbeit mit der Radiernadel auf der einen Seite eine Feinheit der Durchführung, andrerseits einen Reichtum der malerischen Wirkung, wie sie keiner zweiten der graphischen Künste zu

1850 GENERALARZT DR. PUHLMANN

Gebote stehen; Lockungen genug, einen Mann von Menzels Art zum Versuch zu reizen. So sehen wir ihn denn in den Jahren 1843 und 1844 vornehmlich auf diesem Gebiete tätig. Damals entstanden 18 datierte Blatt-Radierungen, darunter 1844 die Folge der „Radierversuche von Adolf Menzel". *) Die Folge besteht vornehmlich aus landschaftlichen Schilderungen (nur ein Blatt bietet eine Anzahl Studien und Figuren), kleinen Bildchen ohne sonderliches gegenständliches Interesse, aber voll feiner Empfindung für den poetischen Reiz der Stimmung. Diese Seite seiner Natur zu offenbaren, hatte Menzel bisher noch keine Gelegenheit gehabt, und insofern bilden die Radierversuche ein wichtiges Moment im Gesamtbilde seines künstlerischen Entwicklungsganges.

Dennoch hat sich sein Interesse an der Radiertechnik mit diesen Arbeiten ziemlich erschöpft. Denn er war inne geworden, daß das Radierverfahren ihm doch nicht ganz die Vorteile bot, welche es auf den ersten Blick zu versprechen schien. Die Arbeiten sind deshalb seiner eigenen Anschauung nach mehr Exkursionen in ein Gebiet geblieben, dessen technische Seite sich ganz zu eigen zu machen er auf die Dauer nicht den Drang fühlte.

Deshalb gab er aber das Streben nach einem seiner Natur entsprechenden Reproduktionsmittel keineswegs auf. Er fand es schließlich in jener Technik wieder, mit der er zuerst vor die Öffentlichkeit getreten war: in der Lithographie. Nur bediente er sich jetzt nicht mehr, wie in den älteren Arbeiten, der Kreide oder der Feder allein, sondern, wie schon der Titel seiner 1851 erschienenen „Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabeisen" besagt, vornehmlich dieser beiden Instrumente. Das hatten vor ihm schon Andere getan; nicht um eine technische Neuerung im eigentlichen Sinne handelt es sich deshalb in diesen Arbeiten; neu und überraschend war nur die künstlerische Wirkung, die Menzel mit solchen Mitteln erzielte.

Das Mechanische der Arbeit bietet wenig Schwierigkeiten. Der vorher rauh geschliffene Lithographierstein wird in einem gleichmäßigen Ton mit der chemischen Lithographier-Tusche überzogen und in diesen dunklen Grund werden mit dem Schabmesser die Lichter gesetzt.

*) Sechs Blätter und Titel. L. Sachse & Co. 1844. Paris, Goupil & Vibert. London, The Anaglyphic Company.

AD. MENZEL FEC. 1852

FLÖTENKONZERT FRIEDRICHS DES GROSSEN IN SANSSOUCI

Die Zeichnung geht dann sofort an den Drucker. Freilich gehörte die außerordentliche Übung Menzels im Lithographieren dazu, um mit diesen durchaus nicht jedermann gefügigen Mitteln die Schärfe der Zeichnung zu erreichen, welche dem Strich der Radiernadel nahekommt und gleichzeitig einen sehr angenehm weichen Gesamtton erzielt. Daß der Künstler hier ein ihm sympathisches Ausdrucksmittel gefunden, spricht unverkennbar aus den Blättern

1851 IM BOUDOIR

selbst. Sogar in dem Humor des Titelblattes ist die Lust des Künstlers an seinem Material ausgedrückt: auf dem Lithographierstein führen Pinsel und Schabmesser ihren Reigentanz auf; das satirisch lächelnde Messer reißt den kürzeren und stämmigeren, ängstlich und atemlos dreinschauenden Pinsel mit sich im Wirbel fort.

Den „Versuchen“ reihen sich in der gleichen Technik nur noch zwei Bilder an, darunter eine Art Selbstporträt. „Ein Kunstsammler“, dem Menzel seine eigene Gestalt in einer an Ironisierung streifenden Schärfe der Auffassung gegeben, hat aus seinem Raritäten-

schrank ein kleines Kunstwerk, die Figur eines kauernden Teufels, hervorgeholt und lehnt aufgestützt am Tisch, das Bildwerk ernst betrachtend. Neben ihm erblickt man die geöffnete Türe des Kunstschranks. Sie trägt eine Elfenbeinintarsia: der Heiland, der auf dem Meere wandelnd den vor ihm knieenden Petrus aufrichtet. Dadurch gewinnt das Bild eine Vertiefung, die dem flüchtigen Beschauer leicht entgeht. Es ist der Drang nach Erkenntnis der Wahrheit, die Frage nach dem Gegensatz von Gut und Böse, Christus und Satanas, die den einsamen ernsten Mann vor uns in diesem Augenblick beschäftigt.

Das Streben nach ungeschminkter Wahrheit leitete ihn, als er im Jahre 1851 für die Weihnachtsausstellung des Berliner Künstler-Unterstützungsvereins das Transparentbild

1851 IM EISENBAHNCOUPÉ

„Christus im Tempel" malte, welches er nachher selbst durch Lithographie vervielfältigt hat. Bei der herkömmlichen idealen Auffassung der Gegenstände aus der biblischen Geschichte wollte Menzel nicht stehen bleiben. Schon die französischen Realisten hatten ja dagegen Front gemacht und in ihrer Weise der historischen Wahrheit nahezukommen gesucht, als sie die biblischen Vorgänge in das Gewand des orientalischen Lebens kleideten. Sie beriefen sich dabei bekanntlich nicht ohne Grund auf die Dauerhaftigkeit aller Zustände im Orient. Eine solche rein äußerlich realistische Erfassung der Aufgabe aber widersprach dem Charakter von Menzels Kunst nicht minder wie die idealistische. Die historische Echtheit der Kostüme und Nebensachen kümmerte ihn weniger als die innere Wahrhaftigkeit der Gestalten selbst. Bei diesem Streben schien ihm in Ermangelung besserer Vorbilder das moderne Judentum dafür den zuverlässigsten Anhalt zu bieten. Er wählte

1851 CHRISTUS ALS KNABE IM TEMPEL

1851 STUDIENKOPF (RABBINER)

unbedenklich die Typen für seine Gestalten aus diesem Kreis. Das war nun freilich ein Irrtum. Auf diesem Wege ließ sich nur ein modernes jüdisches Genrebild erreichen; die innere Wahrhaftigkeit, welche Menzel anstrebte, hatte durch die Verwechslung des modernen polnischen Judentums, was er tatsächlich darstellt, mit dem Volkstum der neutestamentlichen Zeitgeschichte nichts gewonnen. Der erhebende Ernst aber, welcher jeder Darstellung heiliger Geschichten eigen sein muß, wenn anders sie nicht verletzend wirken will, war durch diese Einkehr ins Konfessionelle und Nationale des modernen Judentums verloren gegangen. Das schuf dem Werke in seiner Zeit nicht nur bei streng kirchlich Gesinnten, sondern bei allen, die, unbekümmert um das rein Künstlerische, nur das Gesamtergebnis ins Auge faßten, viel Widerspruch. — Erst wenn man die Komposition lediglich als das, was sie ist, nicht als das, was sie sein will, ansieht, wird man der geistreichen Auffassung, der Feinheit der Charakteristik, der Meisterschaft der Zeichnung gerecht werden können, die innerhalb der angedeuteten Voraussetzungen besteht.

Wenn wir nach diesen mit Unterbrechung der Zeitfolge betrachteten gemischten Arbeiten zurückschauen, um den Faden wieder aufzunehmen, der zu dem Zyklus der großen Friedrichsbilder leitet, so haben wir einiger Werke zu gedenken, welche einerseits durch ihre Ausführungsweise, andrerseits durch die Auffassung als Vorstudien der Hauptbilder gelten können. In ersterer Beziehung sind die wenigen Ölgemälde von Wichtigkeit, welche in den vierziger Jahren entstanden. Eins davon, „Die Störung“ benannt (aus dem Jahre 1846), behandelt ein harmloses Genremotiv: zwei Mädchen aus der gebildeten Gesellschaft sind bei traulicher Unterhaltung am Klavier beschäftigt, als plötzlich ein recht unerwünschter Besuch eintritt und den Zauber der Dämmerstunde verscheucht.

Gab hier die Komik der Situation den künstlerischen Antrieb, so ist ein zweites fast gleichzeitig entstandenes Werk: „In der Kirche“ (vollendet 1847) ein Meisterstück der Charakteristik. Hervorgerufen durch den Eindruck, den Schleiermachers Predigten auf das gebildete Publikum des damaligen Berlin ausübten, zeigt es uns in einem der alten Klosterkirche vor ihrer Restauration entsprechenden Raum die andächtige Gemeinde, wie sie, dicht um die Kanzel geschart, den Worten des Geistlichen lauscht. Es ist eine kleine Versammlung, aber sie besteht aus Männern und Frauen der auserwählten Kreise, in deren Mienen und Gebärden sich Sammlung und Hingabe überzeugend spiegeln. Und wenn wir die einzelnen Personen auch nicht mit Namen rufen können, so glaubt man doch, lauter Bildnisse vor sich zu haben. Meisterlich sind die bestaubten Kreuzgewölbe der Kirche, das Holzwerk der Kanzel und der Emporen behandelt und das Ganze in ernste harmonische Stimmung getaucht.

1850 DAS REIFSPIEL

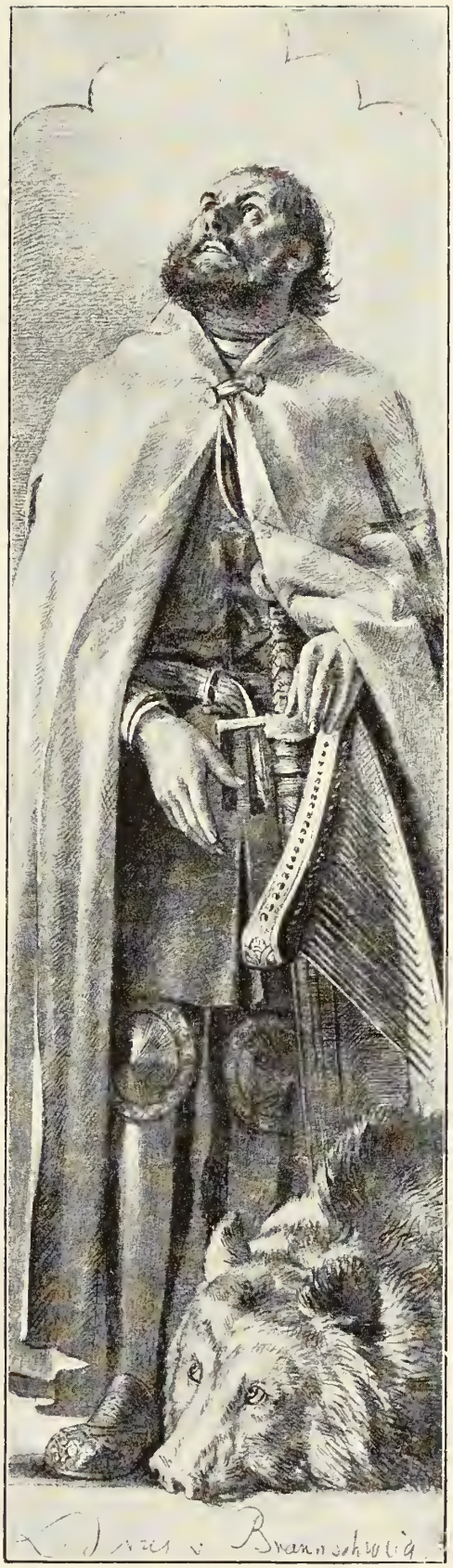
Wie bei diesem, so ist auch leider bei einem anderen Entwurfe die beabsichtigte Ausführung in großem Maßstabe unterblieben. Es war ein geschichtlicher Gegenstand, den Menzel, und zwar auf Anregung des Kunstvereins zu Kassel, zum Vorwurf nahm: „Die Begegnung Gustav Adolfs mit seiner Gemahlin in Hanau“. Wie man weiß, hatte sich die Königin Marie Eleonore von Schweden, eine brandenburgische Prinzessin, voll Sorge um ihren geliebten Helden nach Deutschland aufgemacht und war ihm in das Winterquartier gefolgt, um ihn auf der Höhe seiner ersten beispiellosen Erfolge zu begrüßen. Im Januar 1632 trafen sich die Gatten in Hanau. Man sieht, wie der königliche Schlittenzug vor dem Schlosse angekommen, die Königin, noch ehe ihr Gatte hatte heraneilen können, ausgestiegen und ihm entgegengeflogen ist. Gustav schreitet mit hurtiger Bewegung über zwei Stufen der Treppe der Ankommenden zu, die nun tief bewegt in seinen Armen liegt. Das ist kein Hofzeremoniell, sondern das Wiedersehen eines liebenden Paares nach langer und banger Trennung. Die ritterliche bewußte Haltung des Königs, wie er stolz und doch schlicht daherschreitet, der warme Aufblick Eleonorens haben etwas überaus Ergreifendes; trotz der stattlichen Umgebung von Kavalieren, Höflingen, Ehrendamen und Trabanten, die bei einem solchen Vorgang nicht fehlen dürfen, scheinen die beiden mit sich allein zu sein — und wie die winterliche Umgebung in stimmungsvollem Gegensatz zu der Kostümpracht und dem gemütvollen Inhalte des Begebnisses steht, so zieht ein Hauch trüber Ahnungen über den Vorgang. Gustav Adolf, der kurz zuvor den achtunddreißigsten Geburtstag gefeiert hatte, war in sein letztes Lebensjahr eingetreten.

Zum ersten Male bewährt sich in diesem Bilde auch die Sicherheit Menzels in der Behandlung der Landschaft und der baulichen Staffage, die untergeordnet und doch vollendet zur Anschauung gebracht sind. Was er in dieser Richtung schon damals zu leisten vermochte, zeigt vielleicht am meisten eine bildfertige Studie aus dem Vorjahre (1846), welche den Einblick in den Garten des Prinzen Albrecht von Preußen zu Berlin, aus hohem Standorte aufgenommen, darstellt: man sieht die Baumgruppen, unter denen Wegearbeiter soeben ihre Mittagsruhe halten, und im Hintergrunde das Palais. Obgleich auf Studien nach der Natur beruhend — Menzel genoß die Aussicht auf den Park aus seiner damaligen Wohnung in der Schöneberger Straße — ist das fertige Werk doch eine freie Abwandlung des Themas, denn die Örtlichkeit ist mit künstlerischer Abbreviatur behandelt. Im Jahre 1876 wurde das Bild vom Künstler teilweise einer Überarbeitung unterzogen. — Besonders bemerkenswert ist die flotte und sichere technische Behandlung aller der letztgenannten drei Gemälde.

UM 1849 MINISTER BRUHL

Wie der Entwurf jener Komposition zur Geschichte des schwedischen Helden, so ging auch der zum ersten Versuche in lebensgroßer Schilderei von Kassel aus. Der dortige Kunstverein faßte den Plan, in einem großen Wandgemälde die eben damals sechshundertjährige Erinnerung an den Einzug der

1855 SIEGFRIED VON FEUCHTWANGEN
DEUTSCH-ORDENS-HOCHMEISTER



1855 LUDGER VON BRAUNSCHWEIG
DEUTSCH-ORDENS-HOCHMEISTER

1864 GRAF VON BOOS-WALDECK

Herzogin Sophie von Brabant mit ihrem Söhnchen Heinrich, dem Erben des Hessenlandes, zu verherrlichen. Da Freund Arnold, den Menzel in Kassel wiedergefunden, ihm Gelegenheit bot, in seinem Hause zu arbeiten, ging der Künstler sofort mit ganzer Kraft ans Werk. Reiches Studienmaterial bot sich ihm dar. Neben der Beobachtung des hessischen Bauernschlages, der charaktervollen Kattenfiguren, fesselte ihn die hoch erwünschte Gelegenheit, die Prachtexemplare des damaligen Kasseler Landgestütes, die im Reithaus vorgeführt wurden, in allen Bewegungen zu zeichnen, und außerdem gab es noch in Marburg Stoff in Fülle. So dehnte sich die Arbeit, die auf Wochen berechnet war, auf Monate aus, wozu noch der Umstand beitrug, daß Menzel die brüchige Reißkohle, die er anfänglich anwandte, nach und nach durch Kreide ersetzte, um die beabsichtigte Wirkung sicherer hervorzubringen. Auf diese Weise entstand der sogenannte „Kasseler Karton“ in einer Größe von 6 m Länge bei 3 1/2 m Höhe — wohl eine der umfangreichsten Kompositionen, die in jener Zeit entstanden sind. Er zeigt in jeder Hinsicht die Erfüllung dessen, was die kleinen Darstellungen zur brandenburgisch-preußischen Geschichte vor Jahren angekündigt hatten: ein in allen Motiven klares, großartig und doch vollkommen glaubwürdig aufgebautes, durch und durch dramatisches Geschichtsbild im Maßstabe der Natur. Vor der noch teilweise im Bau begriffenen, mit Gerüsten umstellten Kirche der heiligen Elisabeth in Marburg sieht man deren Tochter, die Herzogin Sophie von Brabant, in dem festlich geschmückten Einzugswagen hoch aufgerichtet; mit Entschlossenheit hält sie den vierjährigen Knaben vor sich, welcher der Stifter des hessischen Fürstenhauses werden sollte. Ein weiter Kreis von Rittern zu Roß, die huldigend ihre Schwerter erheben, umgibt die Fürstin, und während der kleine Prinz mit kindlich offenem Blick die reisige Schar betrachtet, schaut die Fürstin auf die Patrizier und ihren mit ausgestreckter Hand schutzbietenden Sprecher im Vordergrunde sowie auf die Männer und Frauen aus dem Volke herab, die mit allerhand Gaben herbeikommen.

In bewunderungswürdiger Weise ist es dem Meister gelungen, den Eindruck einer Volksmenge hervorzubringen, ohne die Bildfläche über Gebühr zu beladen; alle Figuren haben Platz im Raume und alle sind individuell aufgefaßt: von den Troßbuben bis zu den aus dem Hintergrunde herzudrängenden Bürgern; ein Gefühl erfüllt alle, fast aller Augen haben dasselbe Ziel, und dennoch ist keinerlei Monotonie wahrzunehmen, sondern vielmehr die lebendigste Mannigfaltigkeit. Es sind eben wirkliche Menschen mit bewegten Herzen, die uns vorgeführt werden. Betrachtet man die Behandlung dieser riesenhaften Zeichnung, die Sicherheit der Licht- und Schattenführung, den unendlichen Fleiß in der Durcharbeitung, welche sich, abgesehen von dem Reichtum des Physiognomischen, bis auf das Haar in den

AD. MENZEL FEC. 1854

FRIEDRICH DER GROSSE AUF REISEN

Mähnen der Pferde, das Pelzwerk und die Stickereien erstreckt, dann wird eine Gesinnung offenbar, die wohl zu der Frage berechtigt: wie würde sich die Geschichtsmalerei in Deutschland, die eben zu jener Zeit so starke Impulse durch die belgischen Realisten erhielt, entwikkelt haben, wenn solch ein Bild zur farbigen Ausführung gelangt wäre? Schwerlich hätte dann der schwachmütige Theaterkram, mit dem wir überschüttet worden sind, sich so breit machen können, sondern zu rechter Zeit einen heilsamen Stoß erlitten. Aber der Kasseler Karton ist dem großen Publikum eigentlich erst durch die Berliner Jubiläumsausstellung von 1886, also fast 40 Jahre nach seiner Entstehung bekannt geworden! Als er zum erstenmal 1848 in Berlin der Betrachtung dargeboten wurde, machte er so gut wie gar keinen Eindruck. Später (1866) sah der Meister sein Werk in der Kasseler Landesbibliothek wieder, wo es in unpassender Beleuchtung trauerte, und kaufte es von den Bestellern zurück; es war dem Schreiber dieser Zeilen vergönnt, es durch Neuaufspannung wieder haltbar zu machen. Heute darf man ohne Scheu aussprechen, daß Menzel hinsichtlich der Wiedergabe der äußerlichen Erscheinung zwar auf der Höhe der Kenntnisse damaliger Zeit stand, aber daß diese nicht ausreichten, um uns das 13. Jahr-

1854 STUDIE ZUM ZERBROCHENEN KRUG

hundert treu zu veranschaulichen. Die volle Einheit des inneren Lebens und der Außenseite wird erst in den Friedrichsbildern erreicht. Allein das eben betrachtete Bild hatte dem Meister die Nerven für die höchsten Unternehmungen gestählt, da er sich die große Form zu eigen gemacht.

Das wilde Jahr 1848 griff auch in seine stille Arbeit störend ein, aber wenn er auch mit blutendem Herzen zusah, so verließ ihn doch der altpreußische Dogmatismus keinen Augenblick, der unwandelbar an der Mission der Monarchie festhält. Das hinderte indessen nicht, daß er den seltsamen Erscheinungen der Zeit seine künstlerische Aufmerksamkeit schenkte. Manche Bassermannsche Gestalt hat er damals, namentlich mit bunten Kreidestiften, mit denen er gern umging, zu bannen gewußt. Und er entwarf auch als harmloser Zuschauer ein Bild, welches die Aufbahrung der Särge der Berliner Märzgefallenen vor dem deutschen Dom auf dem Gendarmenmarkt veranschaulicht. Diese bewunderungswerte Arbeit ist unvollendet gelassen worden, hat aber vor kurzem ihren Weg in die Kunsthalle zu Hamburg gefunden.

Mitten in den Wirrnissen der Jahre 1848 und 1849 schafft sich Menzel durch die Wiederaufnahme der Schilderung des friedericianischen Zeitalters in abgeschlossenen farbigen Bildern einen festen Halt für Phantasie und Wirksamkeit. Der Glaube an seinen Helden hat ihn befähigt, in der schlimmsten Zeit die bedeutendsten Schritte zu tun.

Der erste Versuch geschah in der bescheidenen Form eines anekdotenartigen Bildchens „Die Bittschrift“ (jetzt in Privatbesitz in Dresden). Friedrich, von zwei Adjutanten begleitet, ist auf einem Spazierritt in der Umgebung Potsdams begriffen und lenkt eben seinen Schimmel an Weidengebüsch vorüber spitz auf den Beschauer zu, als er zwei seltsame Gestalten gewahr wird, die im Vordergrunde erscheinen: ein junger Bauer will mit einer Bittschrift hervortreten; im entscheidenden Augenblick hält er verzagt inne, da setzt ihm die Frau mit heftiger Einrede zu und bestimmt ihn, das Wagestück zu unternehmen.

Die liebenswürdige Schilderung, frisch und flott im Vortrag, fein und meisterlich in Ton und Färbung, bildet die Introduktion zu den unmittelbar folgenden Darstellungen, in welchen uns Menzel den Helden in den Pausen seines geschichtlichen Berufes als den geistreichen, hochbegabten Menschen vorführt. Wenn das Bild des edlen Monarchen den Zeitgenossen der Altershöhe Friedrichs sich verdunkelt hatte — unser Künstler ist es gewesen, der es zuerst durch liebevolle Beleuchtung wieder verklärte und ihm mit der Jugend den Reiz zurückgab, mit dem wir Nachlebenden diese aus so unendlich mannigfaltigen Zügen zusammengesetzte Natur ausgestattet sehen.

Die „Tafelrunde Friedrichs 1750“ bildete die Zierde der Berliner Ausstellung des Jahres 1850. Die Scene ist der ovale Speisesaal zu ebener Erde in Sanssouci. Das Mahl ist fast vorüber, nur der Nachtisch hält die Gesellschaft noch beisammen. Friedrich sitzt, mit dem Rücken der Tür zugewendet, durch welche die Lakaien die Speisen abtragen, und unterhält sich mit Voltaire, welcher als Zweiter zur Rechten des Königs neben dem gespannt zuhörenden General von Stille seinen Platz hat; auf ihn folgt Mylord Marishal, mit seinem von rückwärts gesehenen Nachbar sprechend, neben welchem eines der Windspiele des Königs unterm Tische hervorkommt; den vordersten Platz nächst dem Beschauer hat der Marquis d'Argens inne, der sich im Gespräch zu dem kleinen Herrn de la Mettrie nach rechts beugt, neben diesem sitzt General Graf Rothenburg, welcher ebenso wie der sich lebhaft über den Tisch vorneigende Graf Algarotti und sein Nebenmann, der zur Linken des königlichen Wirtes sitzende Feldmarschall Keith, den Äußerungen Voltaires mit gespannter Aufmerksamkeit folgt. Dieser erwidert offenbar auf eine Bemerkung des Königs, indem er, Auge in Auge mit ihm, seine geistreichen Bemerkungen durch die Handbewegung unterstützt. Mit feiner Seelenmalerei charakterisiert Menzel diese vornehme Tischgesellschaft. Wir empfangen den Eindruck einer gehaltvollen und doch in der anmutigsten Form sich bewegenden Konversation und genießen, wie den Champagner, der aufgetragen ist, die prickelnde Wirkung der unhörbaren Worte, die zwischen dem jugendlichen Fürsten und seinem seltsamen Freunde gewechselt werden. Augenscheinlich lauscht die Gesellschaft auf einen Witz oder eine der feinen

1849 DIE BITTSCHRIFT

Schmeicheleien des Franzosen, die den König in der Zeit seines intimen Verkehrs mit ihm so oft ergötzten und zu pikanten Erwiderungen reizten. Das Bild — aus der Sammlung des Vereins der Kunstfreunde in Preußen in die Nationalgalerie übergegangen — erscheint etwas kalt und schwer im Ton — aber man muß bedenken, daß Menzel sich hier eine besonders schwierige Aufgabe gestellt hat. Der Vorgang spielt gegen Abend, nahe der Stunde, welche der Franzose „l'heure bleue" nennt. Dann werden infolge des abnehmenden Lichtes alle warmen Farben dunkler und alle kalten heller. Und dieser Effekt ist in der Tat erreicht.

Wenn es zu den größten Verdiensten Menzels gehört, uns Deutschen das Rokoko sozusagen wieder „ehrlich" gemacht zu haben, so war diese Rettung bisher in einer Weise vollzogen, welche nur die eingeweihten Kreise berührte. Für die tonangebenden Geister der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bildete der Geschmack des 18. Säkulums einen Gegenstand des Abscheues. Man erblickte im Rokoko den Kehricht des großen Kunstzeitalters der Renaissance, fast eine kunstwidrige Verirrung, obgleich man doch von ihm sagen kann, daß es — sei es nun seiner Vorzüge oder seiner Mängel wegen — ein Weltstil gewesen ist. An Menzels Zeichnungen zum Friedrichsbuch und zu den Werken des Königs mußte man inne werden, daß hier doch eine Entdeckung von Wichtigkeit gemacht sei. Jetzt trat auf einmal in seinen Bildern diese graziös-behagliche Welt leibhaftig vor das Publikum, und im Anschauen dieser Tafelrunde Friedrichs fing man an, gewahr zu werden, daß das Rokoko selbst gleichsam ein reiches Dessert sei, das die gute Laune und die Geschmeidigkeit zum Gesetz erhoben hatte, der Nachtisch jener Kunstjahrhunderte, an deren reicher Tafel die moderne Welt

an Schönheit gesättigt ward. — Ihr Unsterblichstes aber hat die Schlußepoche der schöpferischen Ara auf den Flügeln der Musik zu uns herübergetragen. So erscheint es denn auch nicht als eine Caprice des Künstlers, der selbst ein Musikenthusiast war, wenn er seinen Helden als feinen Kenner der Musik und als erfindenden und ausübenden Musiker verherrlicht. Für die Musik des Rokoko aber ist die Flöte das charakteristische Instrument. Welch ein Unterfangen nun, den König, bei dessen Namensklang Großtaten des Feldherrn vor die Seele treten, uns vorzuführen mit der Flöte am Mund, die uns heute als Sinnbild der Senti-

1886 JAPANISCHER MALER

mentalität erscheint! Dennoch ist das Wagnis so vollkommen geglückt, daß wir bekennen müssen, in der Kunst gelte das Wort: erlaubt ist, was gelingt.

Das „Flötenkonzert in Sanssouci", welches 1852 vollendet wurde, führt uns in die goldenen Tage zurück, in welchen Friedrich noch Muße zu künstlerischer Unterhaltung fand. Bei einem Besuche der geliebten Schwester, der Markgräfin von Bayreuth, ist im kleinen Hofzirkel ein Konzert arrangiert, in welchem der König selbst mitspielt. Am Klavier sitzt Philipp Emanuel Bach mit dem Cellisten, rechts von ihnen am Notenständer steht zunächst Franz Benda, weiterhin noch zwei andere Violinisten; sämtliche Accompagneurs halten

1853 FRIEDRICH DER GROSSE IN JÜNGEREN JAHREN

1853 PRINZESSIN AMALIE VON PREUSSEN

1852 STUDIE ZUM KONZERT ZU SANSSOUCI

inne und erwarten zum Wiedereinsatz die Beendigung der Kadenz, welche der König vorträgt. Er hat, wie man sich erzählt, öfters die Geduld und Treffsicherheit seiner Begleiter durch improvisierte Ausgestaltung seiner Flötenpartie mit allerhand Fiorituren auf die Probe gestellt; auch hier scheint dies der Fall zu sein, wenigstens möchte man aus der Miene seines Lehrers Quanz, der neben dem Spiegel zur Rechten lehnt, eine gewisse Ungeduld bei sichtlichem Behagen herauslesen. Innig hingegeben lauscht Markgräfin Wilhelmine, auf dem Sofa sitzend, dem Spiele des Bruders. Etwas zerstreut ist Prinzeß Amalie, welche, den Fächer im Schoß, die neben ihr sitzende Hofdame anblickt. Von der Hofgesellschaft ist noch Major Chazot, der Held von Hohenfriedberg, der hinter dem Stuhle der alten Gräfin Camas steht, und auf der linken Seite des Bildes Graf Gotter, sodann Bielfeld, der hochaufgerichtet herüberschaut, und Maupertuis gegenwärtig, der den Blick an die Decke heftet, während Graun mit der gespannten Aufmerksamkeit des Kenners und Kritikers im Hintergrunde lauscht. Die Scene ist das Konzertzimmer in Sanssouci; seine Spiegel, seine Panneaux und Tapeten glänzen im Kerzenlichte des Kronleuchters und der Girandolen, die eine mannigfaltige warme Beleuchtung über die Gestalten ergießen. Unserem lichtschwelgerischen Zeitalter würde allerdings die Wirkung all dieser Beleuchtungsmittel nur wie eine Dämmerung vorkommen, aber gerade sie ist es, die dem Ganzen einen wunderbaren Zauber verleiht. Nicht die gemeine Deutlichkeit der Dinge, wie wir sie verlangen, sondern ein warmes Halbdunkel umfängt die Gruppen und erfüllt den Raum. Welch ein Studium ist nötig gewesen, um diese komplizierten Effekte, die doch ein so wesentliches Moment ausmachen, hervorzubringen!

Hierbei sei bemerkt, daß Menzel die Spiegelungen des Lichtes auf dem glatten Fußboden nicht senkrecht der Quelle, sondern so anbringt, daß sie nach der Mitte zu das Auge des Beschauers treffen, eine einfache, aber von den Realisten oft versäumte Beobachtung.

Die Kritik verhielt sich diesem durchweg saftig und pastos behandelten Meisterwerke gegenüber seit seinem ersten Erscheinen vollkommen einstimmig und Kommerzienrat Jacobs in Potsdam, welcher es mit 2500 Talern bezahlt hatte, hielt es allen sich häufenden Mehrgeboten zum Trotz 20 Jahre fest. Dann ging es zu außerordentlich hohem Preise in anderen Privatbesitz über; erst seit 1875 ist es Staatseigentum. Leider hat es sehr durch Sprünge gelitten.

Als Nebenarbeiten aus dem Jahre 1852 führen wir zwei kleine Bildchen an, die ebenfalls ihren Stoff der Geschichte des Königs entlehnen: „Friedrich mit Chazot und Rothenburg bei der Tänzerin Barbarina“ und „Friedrich mit dem General de la Motte-Fouqué“, den er als kranken Mann im Rollstuhl auf der Terrasse von Sanssouci begleitet. Wenn jenes Bild durch die kecke Laune interessiert, die das pikante Rencontre mit sich bringt, so erzählt das zweite von einem rührenden Zuge des Monarchen. Fouqué,

AD. MENZEL FEC. 1858

FRIEDRICH DER GROSSE IN LISSA

fast taub, kann nur durch das Höhrrohr vernehmen, was der König sagt, und dieser geht gebückt neben ihm her, um mit dem alten Kriegskameraden, der seine Gesundheit für ihn dahingegeben, wenigstens noch ein Gespräch über Wetter und Zeitläufte zu führen. Beide Bilder waren im Auftrage Goupils in Paris gemalt worden, der sie, weil ihm die Gegenstände nicht gefielen, zurückschickte. Dadurch wurden sie uns erhalten: das erste in der ehemals Kuhtzschen Sammlung, das andere in der Galerie Raczynski, jetzt in Posen.

In den Jahren 1853 und 54 beschäftigte den Künstler hauptsächlich eine Darstellung: „Friedrich auf Reisen". Es galt, den sorgenden Landesvater zu schildern, der nach den Schrecknissen des beendeten Krieges sich mit eigenen Augen von dem Erfolg seiner auferbauenden Anordnungen überzeugen will. In einer hügeligen märkischen Landschaft, in welcher verschiedene Neubauten entstehen, sehen wir die Dorfbewohner, Bauern und Bäuerinnen, den Prediger mit der Schuljugend und etliche Invaliden ehrfurchtsvoll am Wege versammelt, auf welchem die Kutsche des Königs dahergekommen ist. Geheimrat von Brenkenhoff im Vordergrunde überfliegt nochmals die Baupläne, über welche er dem König Vortrag an Ort und Stelle zu halten hat — da ist dieser selbst schon gegenwärtig; rasch ausgestiegen, begleitet von dem Generalleutnant Freiherrn von Lentulus, kommt er freundlichen Ausdrucks daher, den Krückstock in der einen, die Prise in der anderen Hand. Kaum achtet er der Gutsherrschaft, welche, zunächst am Wagen postiert, vermutlich um die erhoffte herablassende Ansprache gekommen ist, denn der stattliche Gutsherr erhebt sich etwas verdutzt von seinem tiefen Bückling, ein Sohn, Kadett in spe, und das schwesterliche Backfischchen mit einer Schüssel verschmähter Kirschen sehen dem Monarchen enttäuscht nach; nur die Frau Mama hat mit schneller Entschlossenheit den allerhöchsten Rocksaum ergriffen und drückt mit tiefer Verbeugung einen Kuß der Huldigung darauf. Nicht so glücklich sind die schwerfälligen Bauern, die mit ihren Händen ins Leere langen oder vor Ehrfurcht versteinert sich zusammendrängen. Man erkennt: der König, wenn auch gut gelaunt, ist in Geschäften und hat keine Zeit zu verlieren. Auf diese Weise ist ein Vorgang, wie er in der Regel nur als Zeremonienbild verwertet zu werden pflegt, mit dramatischem Leben erfüllt. Leutselig und doch unnahbar — das waren die charakteristischen Eigenschaften des angebeteten Königs. — Reichhaltig und firm in der Behandlung ist das Bild eine Zierde der Ravenéschen Galerie in Berlin.

1866 TISCHKARTE

Im Auftrage des schlesischen Kunstvereins entstand sodann 1855 als Ölgemälde in ein Drittel lebensgroßen Figuren „Die Huldigung der Stände Schlesiens zu Breslau im Jahre 1741". Menzel folgte hier wie bei der Komposition im Friedrichsbuche dem Bericht, welcher behauptet, der jugendliche König habe, da im entscheidenden Augenblick das Reichsschwert vermißt wurde, seinen Degen gezogen, um auf diesen den Schwur der Vasallen geschehen zu lassen.

Gleichzeitig aber waren die Gedanken des Künstlers mit einem anderen, grandiosen Stoffe beschäftigt. Den Heldenkönig im Kriege selbst zu schildern, war die Absicht. Wenn es darauf ankam, die ganze Größe seines Charakters zu zeigen, dann mußte einer der schwarzen Tage aus der Geschichte des Siebenjährigen Krieges gewählt werden, in denen der Unbeugsame dem Schicksal Trotz bot. Schon die Bezeichnung des Bildes, das Menzel jetzt entwarf und mit eiserner Ausdauer in großem Maßstab durchführte, zeugt von der bewundernden Sympathie des Malers für den Helden und des Helden Volk, das für ihn blutete: „Friedrich und die Seinen bei Hochkirch" nannte er dieses Kolossalbild, welches nach langer Vernachlässigung endlich im Arbeitszimmer Kaiser Wilhelms II. im Neuen Palais zu Potsdam den verdienten Ehrenplatz gefunden hat.

Der grausige Nachtkampf des 13./14. Oktober 1758 ist entfesselt. Wie ein glühender Gürtel zieht sich die feuerspeiende Angriffslinie der Österreicher enger und enger um die Stellung der Preußen, die wir zu einem kleinen Teile überschauen. Von links in die Tiefe des Bildes hinein erstreckt sich ein Bataillon Infanterie, das stramm und regelrecht auf den in Nacht und wirbelndem Pulverdampf verhüllten Gegner feuert. Fruchtlose Bravour ist nie ergreifender geschildert worden als in diesen schwarzen Silhouetten, die gegen das unsichtbare Unheil ankämpfen: an die Rippen pocht das Männerherz. Mühselig ächzen die zum Succurs herbeikommenden, aus dem Schlafe herausgeschreckten Grenadiere im Vordergrund den durchweichten Hohlweg hinan — da erscheint, seinen Adjutanten voran, auf scheu ausgreifendem Schimmel der König. Scharf angestrahlt von dem Flackerlichte des Brandes reckt er sich, den Stock krampfhaft in der Rechten, gespenstisch empor und ruft in die Verwirrung sein Kommando. Mechanisch gehorchen die Seinen, während schon in die Reihen des Gefolges, das den König zurückzuhalten sucht, die Kugeln einschlagen. Die Häuser leuchten wieder von dem Blitz der Geschosse, ihre Dächer und die Bäume längs der Dorfstraße hüllt Pulverdampf. Rundum Grauen und Verwüstung; nur Friedrich unerschüttert. Aber in seinen steinernen Zügen liegt eine Mischung von Entschlossenheit und Schuldgefühl, etwas von der Gorgonenstarre, mit welcher das tragische Verhängnis uns anblickt.

Das Gemälde — ein hohes Lied vom Preußenheer und seinem Bildner — zeigt in der Behandlung der lebensgroßen Figuren und des Raumes dieselbe gewaltige Energie, welche den Stoff und seine Gestaltung erfüllen. Eine meisterhafte saftige Breite der Technik und eine großartige Lichtführung machen es zu einer Leistung höchsten Ranges. Fünf Jahre hindurch, von 1850—56, hat es den Meister beschäftigt.

Neben ihm würde — ebenbürtig an Gehalt und Ausdehnung — nur das Bild seinen Platz verdienen, welches seit langen Jahren unvollendet im Atelier des Meisters steht: „Friedrichs Ansprache an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen". Bei winterlichem Frühlicht in beschneiter Landschaft sind die Führer des preußischen Heeres in dichten Gruppen um den König versammelt. Es ist Morgendämmerung bei leichter Schneedecke. Alles deutet auf die Hast der Entschlüsse hin, die gefaßt werden, und auf den Ernst der Lage, den Friedrich seinen Getreuen rückhaltlos darlegt. Der Horizont des Bildes ist außerordentlich hoch angenommen, sodaß ein weites Feld übersehen wird. In Anordnung und Stimmung weit vorgeschritten und teilweise — bis auf die Hauptfigur, den König — ausgeführt, erscheint es wie ein Riesentorso ohne Haupt. Ein heftiger Verdruß soll Menzel das Werk verleidet haben. Keine Bitte, nicht einmal die des Kronprinzen (Kaiser Friedrich) konnte den Meister bewegen, später an die Vollendung zu gehen. „Man schwimmt nicht zweimal in demselben Strom. Ich kann da nicht wieder anfangen, wo ich vor 30 Jahren aufgehört habe." Zweifellos hatte er recht; uns aber ist ein Schatz verloren gegangen.

1865 REISEERINNERUNG VON DER SAALE BEI KÖSEN

Welch eine Wirkung, wenn jener Schreckensnacht bei Hochkirch diese Morgendämmerung des glänzendsten Erfolges bildlich zur Seite getreten wäre! — Auch den weiteren Plan, die Überraschung der österreichischen Offiziere durch Friedrich bei Lissa zu malen, hat der Künstler aufgegeben. Nicht viel mehr als eine Untermalung ist vorhanden, aber sie verrät die Klauen des Löwen und verarbeitet das Problem des Gegensatzes von tiefer Finsternis und plötzlichem Lichtschein überaus wirkungsvoll.

Dennoch fehlt der großen Reihe dieser Friedrichsbilder der befriedigende Abschluß nicht. Fast planvoll setzte der Künstler an ihr Ende 1857 eine Darstellung, welche den König als versöhnten Gegner erscheinen läßt: „Die Begegnung mit Kaiser Joseph II. in Neiße i. J. 1769". Auftraggeberin war die Verbindung für historische Kunst. Das Gemälde — in lebensgroßen Figuren vollendet — hat dann seine Wanderung durch ganz Deutschland und Österreich vollendet und ist endlich auf dem vorgeschriebenen Wege der Verlosung in den Besitz des Großherzogs von Sachsen nach Weimar gelangt.

Abweichend von der Skizze im Friedrichsbuche, welches die Fürsten Hand in Hand den Korridor entlang schreitend darstellt, hat Menzel hier den Augenblick des ersten Zusammentreffens erfaßt, das auf der Treppe des bischöflichen Palastes stattfand. Erst diese Darstellung ist authentisch und fußt auf Studien an Ort und Stelle. Die Komposition hat Breitenformat. Der König ist seinem erlauchten Gaste mehrere Stufen entgegengegangen, und dieser, dem im raschen Emporsteigen der Reisemantel von der Schulter gleitet, hat seinen Arm um ihn gelegt und blickt voll innigen Gefühls in die Augen des abgöttisch verehrten Monarchen. Das Licht kommt von rechts her, sodaß das jugendliche Antlitz Josephs in hellem Glanze erscheint und Friedrichs Profil, vom feinsten Ausdrucke des Wohlwollens belebt, im Halbschatten charakteristisch hervortritt. Auf den Stufen neben Friedrich stehen Prinz Heinrich und der jugendliche Prinz Friedrich Wilhelm, der Thronfolger, auf dem Podest weiter oben werden Seydlitz und Tauentzien sowie ein dritter sichtbar. Dem jungen Kaiser folgen auf der Wendung der Treppe General Laudon, der mit großen Augen den gefürchteten Gegner von ehedem mißt, und weiter unten Haddik, der Brandschatzer Berlins im Siebenjährigen Kriege, mit dem General Lascy. Mit einfachen Meisterstrichen ist der Unterschied des Alters, der Erfahrungen, der ganzen Atmosphäre geschildert, der die beiden Fürsten trennt, welche dennoch — wie sie Aug' in Auge voreinander stehen — die tiefste Geistesverwandtschaft verbindet. Dieser „Kontakt" war es, worauf es Menzel ankam.

Mit diesem großen Bilderzyklus war aber die der Verherrlichung des Hohenzollernhauses geweihte zehnjährige Tätigkeit des Künstlers in den Jahren 1849—1859 keineswegs erschöpft. Noch im Jahre 1850 entstand die künstlerische Ausstattung der Adresse, welche der Magistrat von Berlin dem Kronprinzen Friedrich Wilhelm bei seiner Mündigkeitserklärung überreichte. Es war eine ergreifende Kundgebung. Nie sollte das Wort vergessen werden, welches aussprach, daß „in der geordneten Erbfolge der beste Schutz der bürgerlichen Freiheit zu suchen sei". Menzel schuf eine reichhaltige Komposition voll sinniger Andeutungen: Vier Statuen königlicher Vorfahren, umgeben von phantastischen Gewinden und Drapierungen, welche von Engelgestalten geschlungen werden und der königlichen Krone als Polster dienen, begrenzen drei laubenartige Abteilungen. Die mittlere zeigt den jungen Prinzen, wie er, den ritterlichen Sporn und den Hermelin empfangend, von den Gespielen seiner Jugend Abschied nimmt, während eine huldigende Frauengestalt (Borussia), begleitet von dem Berliner Bären, ihm das Schwert darbietet. Zur Linken ist die Unterweisung des Knaben angedeutet: der Fechtmeister lehrt ihn die Griffe der Waffen und der Geschichtslehrer weist ihn auf die Vorbilder der Ahnen hin. Rechts wird in einer allegorischen Gruppe versinnlicht, wie Borussia mit der Lanze die Germania vor dem Ungeheuer der Revolution schützt. In der Leiste unterhalb dieser Bilder sind, von Silbernetzen umschlungen, die vier Hauptflüsse Preußens in ruhenden Männergestalten repräsentiert: Weichsel als Polack, auf dessen Schulter der preußische Adler thront, Elbe mit der Jungfrau von Magdeburg, die dem lagernden Flußgott kosend einen Kranz aufsetzt, Oder mit dem Kahn und dem Adler, der das Ruder hält,

endlich Rhein mit Weinfaß und Becher, neben ihm der Gnom, der die Eisenindustrie des Westens vertritt. Zu beiden Seiten hängen reiche Gewinde von Muscheln und allerhand Seegetier herab. — Ein Jugendbild König Friedrichs in farbiger Kreide aus dem Jahre 1853 gibt eine schöne Ergänzung und gleichsam eine Anmahnung für den künftigen Monarchen, dem freilich ein anderes Los gefallen ist.

Bald darauf erhielt Menzel Gelegenheit, die Aquarelltechnik, in welcher das oben erwähnte Blatt ausgeführt ist, in größerem Zusammenhange anzuwenden: im Jahre 1853 wurde ihm von König Friedrich Wilhelm IV. der Auftrag erteilt, die Erinnerung an den vor 25 Jahren erfolgten ersten Besuch der erlauchten Schwester in ihrer Würde als

1856 FRIEDRICH DER GROSSE UND DIE SEINEN BEI HOCHKIRCH

Kaiserin von Rußland in Berlin durch eine Reihe von Darstellungen festzuhalten. So entstand ein Album von zehn Aquarellen, welches 1854 als Geschenk nach Petersburg gesandt wurde und jetzt im Museum des Gotischen Hauses im Parke zu Zarskoje-Selo aufbewahrt wird. Bei jenem Aufenthalte der Kaiserin Alexandra (Prinzessin Charlotte von Preußen) im Sommer 1829 war ein romantisches Fest gefeiert worden, welches lange Zeit die schönste Erinnerung der Hofkreise und des Berliner Publikums bildete. Die Aufführung zerfiel in drei Abteilungen, welche derart im Zusammenhang standen, daß sie ein Ganzes unter dem Titel „Zauber der weißen Rose“ ausmachten. Die weiße Rose war das Sinnbild der Kaiserin, die im Familienkreise den Kosenamen „Blancheflor“ führte.

Der Künstler, der diese Festlichkeiten nachträglich schildern sollte, war auf Erzählungen und den dürftigen Anhalt angewiesen, den ihm eine illustrierte Beschreibung zeitgenössischer Herkunft darbot. Um dem Ganzen erhöhten Reiz und einen geschichtlichen Hintergrund zu geben, schlug er vor, einige der Blätter ähnlichen, in früheren Zeiten gefeierten

1869 STUDIENKOPF

Festen zu widmen. Auf diese Weise erweiterte sich der Zyklus zu einem eigentümlichen reichhaltigen Werke.

Voran geht ein Titelblatt, welches die „Sage", eine unter dem Tannenbaum sitzende spinnende Alte vorführt; ihren Sitz umgibt ein üppiger Hag von Wunderblumen mit einem hochaufragenden Busch wilder Rosen; Elfenputten spielen in Zweigen und Blumen und schlingen die Fäden vom Rocken der Waldfrau gaukelnd um Zweige und Blüten, bis sie wie Spinnennetze in den Buchstaben der Widmungsverse verlaufen.

Das erste Bild zeigt das angeblich erste Reiterstechen bei Magdeburg, welches im Jahre 928 unter den Augen des deutschen Königs Heinrich und der Königin Edith stattfand: Zur Linken die Tribüne, von welcher herab die gekrönten Häupter der Tjost zuschauen, die im vollen Gange ist; zwei Ritter sind bereits abgestochen und „beizen in daz gras", ein Paar steht im Begriff zusammenzuprallen; im Mittelgrunde erwarten weitere Kämpfer das Zeichen, während hinter ihnen zahlreiche Reisige und Zuschauer wie eine Mauer den Platz abgrenzen. In der Ferne erblickt man die durch Bäume halb verdeckten Zinnen von Magdeburg mit dem im Bau begriffenen Dom. Eingefaßt ist das Ganze von einem Rahmen im Stile frühromanischer Schnitzkunst, welcher oben durch das Magdeburger Stadtwappen geschlossen wird. Die Jungfer des Wappenschildes aber ist lebendig geworden und blickt, den Kranz als „Dank" in der Hand, neugierig auf den Männerkampf nieder.

Das zweite Bild veranschaulicht das Schönbartspiel, welches unter Johann Georg von Brandenburg bei Anlaß einer Taufe am kurfürstlichen Hof im Jahre 1592 ausgeführt wurde. Ein reichbewimpeltes goldenes Schiff, mit Geharnischten bemannt, zieht daher, geleitet von Hellebardenträgern unter Vortritt einer maskierten Kapelle, deren Spielleute als Elefant, Ziegenbock, Wiedehopf, Storch, Hase, Uhu, Stachelschwein und Hahn verkappt sind, und denen ein Zwerg mit langem Barte den Takt angibt; im Mittelgrunde ist auf bedeckter Tribüne der Hof versammelt, welcher dem tollen Karnevalszuge applaudierend zusieht. Der Rahmen aus rotem Marmor trägt in den Ecken Menschen- und Tiermasken und oben das Wappen des roten Adlers.

Die beiden nächsten Blätter (Nr. 3 und 4) stellen zwei Akte des großen nächtlichen Karussels vor, das Friedrich II. beim Besuche seiner Schwester, der Markgräfin von Bayreuth, am 25. August 1750 im Lustgarten zu Berlin veranstaltete. Zuerst sehen wir dem Lanzenwerfen und -Stechen zu, welches unter Lampionbeleuchtung stattfand: Prinz August Wilhelm ist als Anführer der Quadrille der Römer soeben in die Schranken geritten und holt mit dem Speer nach dem Medusenhaupte aus, während ihm ein Herold voranschreitet. Jenseits der Barriere sprengt Prinz Heinrich, der Führer der Karthager, zurück; andere Reiter in römischer und punischer Tracht tummeln sich seitwärts und reichen ihre Trophäen der Hofgesellschaft dar, welche unter erleuchteten Lauben Platz genommen hat. Die Umrahmung in graziösem Rokoko, anscheinend aus weißem Porzellan, mit Waffenbündeln, umwunden von Blattranken, Rosen und Windenblüten, zeigt oben zwei Putten im Kampfe mit Katze und Hahn, unten zwei andere, die erregt hinaufschauen.

AD. MENZEL FEC. 1858

KÖNIG FRIEDRICH WILHELM I. IN EINER VOLKSSCHULE

1868 COMFORT CHINOIS

Im fünften Bilde ist die Verteilung der Preise dargestellt: Auf einem Haut-pas steht Prinzeß Amalie, die zweite Schwester des Königs, umgeben von Hofdamen, und reicht dem vor ihr knieenden Ziethen den Ehrenpreis (ein Kästchen mit Hemdknöpfen von Brillanten); vor den Stufen stehen rechts neben anderen Rittern Prinz Ferdinand, Bruder des Königs, Führer der Griechen, und der Markgraf Karl in orientalischen Prachtgewändern als Führer der Perser, gegenüber auf dem Hautpas sitzen als Kampfrichter Minister von Arnim und Feldmarschall Keith. Dem Vorgange, welcher ebenfalls bei Lampenlicht stattfindet, schaut aus einer erhöhten Loge der König zu. Geleitet von zahlreichem Hofgefolge tritt er mit seiner Gemahlin und der Markgräfin Wilhelmine an die Brüstung vor, hinter welcher die Königin-Mutter einerseits, andrerseits der kleine sechsjährige Prinz Friedrich Wilhelm Platz genommen haben. In den Seitenlogen rechts, welche ebenfalls mit Kavalieren gefüllt sind, sieht man Voltaire sitzen, wie er das Schauspiel in Versen abschildert. Das Ganze umschließt eine Bogenarchitektur in Rocaille, deren Pilaster von bacchantischen Karyatiden gekrönt sind, marmorne Putten klettern an den Schichtsteinen und Weinranken hinauf und hinab, ein drittes Knäbchen zieht die Gardinen oberhalb zusammen, ein viertes unten hält sich am Namensschild des Königs fest und weist prahlend aufwärts.

Nun folgt auf den nächsten die Schilderung der Phasen des Rosenfestes, welches die Veranlassung zum Ganzen gegeben hatte: Nr. 6 zeigt den Beginn des Karussels, das Einreiten der Ritter von den „Communs“ her in den vergitterten Festraum vor dem Neuen Palais. Der Herold mit der preußischen Fahne ist schon zur Seite abgeschwenkt, und der Kronprinz, nachmals König Friedrich Wilhelm IV., reitet als Führer des Zuges heran; er trägt weißes Waffenkleid mit schwarzen Adlern über dem goldenen Schuppenpanzer und Flügelhelm. Indem er seinen Schimmel nach rechts übertreten läßt, legt er, die Königin des Festes grüßend, die Rechte auf das Herz. Hinter ihm folgen seine Schildknappen und die gesamte Reiterschar mit Fahnen und Lanzen. Abgeschlossen ist das Bild seitlich durch zurückgezogene Vorhänge, unterhalb durch einen Zug musiziernder Putten, welche im drolligen Aufputz mit riesigen Instrumenten vorübermarschieren.

Nr. 7. Beginn des Turniers: Die Ritter galoppieren in zwei Zügen mit gezücktem Schwert gegeneinander, während im Hintergrunde unter dem Zelt und auf Tribünen die hohen Herrschaften — inmitten die Kaiserin von Rußland — zuschauen. Als Abschluß dienen Fahnenstangen mit weißen und roten Rosen umwunden, an welchen zwei nackte Putten emporgeklettert sind, um die Banner aufzustecken, deren Zipfel ein dritter zusammenhält; unten an den Sockeln der Masten stehen zwei, welche, das unblutige Waffenspiel schalkhaft persiflierend, gravitätisch als Doktor und Chirurg in Allongeperücken vermummt sind.

1868 CHINESINNEN MIT FASANEN (AUS DEM KINDERALBUM)

Nr. 8. Festtheater. Im Dämmerlicht des Palaistheaters öffnet sich vor dem erlauchten Hofpublikum im reich umrahmten Zauberspiegel ein Nebelbild: die „Erinnerung" (Königin Luise) tritt hervor und leitet als Prolog die Festvorstellung ein. Das ganze mittlere Bild wird von einer reizenden, mit Trophäen und Gewinden geschmückten Holzarchitektur im Rokokogeschmack eingefaßt, und eine ganze Schar kleiner dienstbarer Geister ist aufgeboten, die Scene zu beleben; eins der Bürschchen deutet mit dem Zauberstab nach der Bühne hin, das zweite hebt den Taktstock und dirigiert ein Terzett seiner Genossen; ihnen gegenüber auf der anderen Seite sind zwei in theatralischer Gestikulation zu sehen, und dazwischen bemühen sich zwei andere, durch die Gitterverzierungen der Brüstung in den Zuschauerraum hindurchzugucken.

Das neunte Bild schildert den Ball im Grottensaal. Die Quadrille ist im vollen Gang und die phantastisch geschmückten Paare erglänzen in magischem Lichtschein. Die Puttchen aber haben jetzt, da es heiß geworden ist, alle Hände voll zu tun, um von Sockeln, Simsen und Estraden herab mit Hilfe ihrer Fächer Kühlung zu schaffen.

Nr. 10. Schlußbild: Krönung der Sieger. In dem von Lüstern, Lämpchen und Fackeln erhellten, mit Blattpflanzen geschmückten Muschelsaale des Neuen Palais reicht die Königin des Festes, Blancheflor, geleitet von den Preisrichtern und umgeben von ihren Damen, drei knieenden Rittern den Dank; andere harren des Winkes und der gesamte Hof schaut zu. Die Puttchen aber, ermüdet von der Arbeit, lagern auf den Kübeln der Orangenbäume und am Boden umher.

Erst im Jahre 1882, als das Album durch besondere Vergünstigung kurze Zeit in der Nationalgalerie zu Berlin ausgestellt werden konnte, ist die Fülle von Geist, Schönheit und technischer Virtuosität ganz gewürdigt worden, welche die oben beschriebenen Darstellungen in sich schließen.*)

Aus dem Jahre 1850 rührt das Porträt des damaligen Stabsarztes Dr. Puhlmann, ein Werk in Wasser- und Deckfarbe, das die ganze innige Liebe offenbart, mit der Menzel diesem 20 Jahre älteren Freunde bis an sein Ende zugetan war. Das freundliche bartlose Gesicht mit dem Kranz weißer Haare schaut schelmisch den Beschauer an und man merkt, daß die Zigarre schmeckt.**) Schon 1836 hatte Menzel ihn als Regimentsarzt künstlerisch mit einer Lithographie beglückt, die manche schalkhafte Anspielung enthält, und als der Freund seinen 80. Geburtstag feierte, zeichnete er ihm ein Gratulationsblatt (jetzt in der Nationalgalerie), welches darstellt, wie der kleine Künstler auf den großen Freund mit offenen Armen zueilt und ihm zuruft: „Sei dir die 80 so wenig eine Fessel am Bein wie mir meine 60." Beiden Männern sind die Füße mit den Schleifen dieser Ziffern umschlungen. Bei keinem Anlaß ernster oder froher Art fehlten Menzels launige Grüße dem Potsdamer Freunde.

Die fünfziger und sechziger Jahre waren in Berlin überhaupt eine klassische Zeit derartiger Gelegenheitskundgebungen, an denen sich Menzel in erster Linie beteiligte. Welche Unzahl von witzigen Tischkarten, eine berlinische Spezialität, ist in jenen Jahrzehnten gezeichnet worden. Wir erinnern beispielsweise an das Blatt zur Säkularfeier der Geburt Gottfried Schadows vom Jahre 1864 und an die Festkarte bei der Feier für die Heimkehrenden nach dem Sechsundsechziger Kriege. Größeren Kunstaufwand machten daneben die Diplome und Denkblätter. Etliche wurden schon erwähnt. Ein besonders geistreiches Bild für den „Fasching der lieben Kleinen 1852" gilt der Gesellschaft „Tunnel unter der Spree", deren Mitglieder fast alle literarisch hervorragende Zeitgenossen gewesen sind. Zu ihnen gehörte auch Menzel. Er führte den Kriegsnamen Rubens, wie denn sämtliche Genossen mit falschen Namen auftraten.

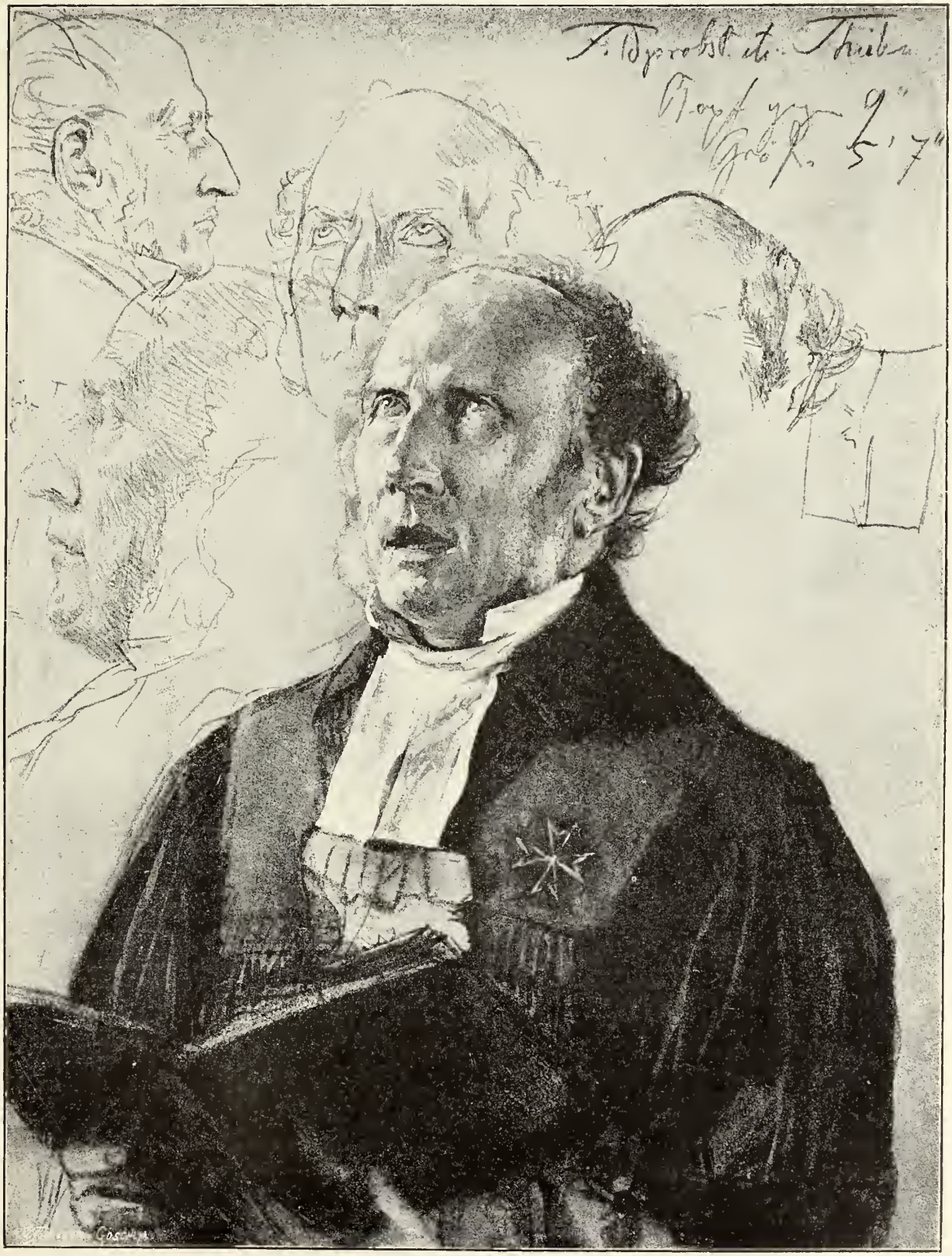
König Wilhelm, der erste preußische Regent, der bei seiner Thronbesteigung die Konstitution bereits vorfand, beschloß, den veränderten staatsrechtlichen Zuständen in einer großen Zeremonie öffentlich Ausdruck zu geben. Die altherkömmliche Huldigung sollte durch eine Krönungsfeier in der Hauptstadt des Landesteiles, von dem die Monarchie ihren Namen trägt, ersetzt werden.

*) Eine eingehende Schilderung, welche im Obigen mitbenutzt worden ist, gab damals L. Pietsch in der „Vossischen Zeitung", November 1882.

**) Das Bild ist kürzlich von der Vereinigung der Kunstfreunde in Berlin in Faksimile farbig reproduziert worden.

AD. MENZEL FEC. 1862

HOFBALL IN RHEINSBERG



1865 FELDPROPST THIELEN. PORTRÄTSTUDIE ZU DEM KRÖNUNGSBILDE

Diesen feierlichen Akt zu malen, wurde Menzel ausersehen. Aber erst im letzten Augenblick traf ihn die Mitteilung der ihm zugedachten Ehre. Die Krönungsfeier war auf den 18. Oktober 1861 festgesetzt; sechs Tage vorher, am Sonnabend den 12. Oktober überraschte der damalige Kultusminister Herr v. Bethmann-Hollweg den Künstler mit dem Auftrag. In höchster Eile mußten die Vorbereitungen zur Abreise und für die Arbeit an Ort und Stelle getroffen werden. Diese war für einen Einzigen in der knappen Zeit überhaupt nicht zu bewältigen. Denn es galt ja nicht nur Kenntnis zu nehmen von dem Gange der Ceremonie selbst, sondern die Örtlichkeit in ihrer Festdekoration und eine Fülle von Nebendingen mußten tunlichst vor der Feier bereits studiert und skizziert sein, um während der Feier die Aufmerksamkeit des Künstlers freizugeben für den Gang der Handlung selbst.

1866 AUF DEM BERLINER WEIHNACHTSMARKT

Menzel wandte sich deshalb an den ihm befreundeten Maler Fritz Werner, seinen ehemaligen Schüler, der mit Freuden bereit war, ihn zu begleiten, um an seiner Seite vor und während des Festaktes für ihn Skizzen aufzunehmen.

Das alte Ordensschloß zu Königsberg war in den Tagen vor der Feier wahrlich kein Ort für ungestörte künstlerische Arbeiten. Nie vorher hatte die Stadt einen solchen Zusammenfluß von Menschen gesehen, die doch alle das Schloß als ihren natürlichen Vereinigungspunkt betrachteten. In diesem aber dauerten die Vorbereitungsarbeiten bis unmittelbar vor Beginn des Festes.

Die Entstehungsgeschichte des Bildes hat Menzel selbst in seiner pragmatischen Weise in dem Bande niedergelegt, in welchem er die für das Werk gemachten Skizzen und Porträtstudien später vereinigte. Es heißt dort u. a.:

„Ich hatte meinen Standpunkt in der Kirche auf der Tribüne der Mitglieder des

1869

WOCHENTAG IN EINER STRASSE VON PARIS

„Herrenhauses gewählt (auf der fünften Stufe vom Altar aus gerechnet). Der meist hoch-„gewachsenen Umstehenden wegen mußte ich während des feierlichen Aktes auf einem Stuhle „stehen, dessen Wackeln meinem hastigen Zeichnen nicht zur Erleichterung diente. Neben „mir, zur Rechten, stand Werner. So nun, wie ich im Bilde den Vorgang dargestellt habe, „habe ich ihn in seiner Scenerie gesehen."

Der Altar der Schloßkirche zu Königsberg steht inmitten der Langwand. Der Standpunkt des Künstlers ist so gewählt, daß er etwas mehr als die Hälfte der ganzen Kirchenlänge überblickt, die bis zur letzten Empore mit Zuschauern gefüllt ist. Am linken Rande des Bildes im Mittelgrunde wird der Altar in starker Verkürzung sichtbar; zu seinen Seiten zwei große Kandelaber. Neben dem Altar im Vorgrunde die Prinzen des königlichen Hauses und einzelne Würdenträger im Profil; in Fortsetzung dieser Linie wird der Vorgrund der rechten Seite durch die Ritter des Schwarzen Adlerordens und die Minister eingenommen. Hinter ihnen erblickt man den Baldachin des königlichen Thrones, dessen unterer Teil durch die Vordergruppe verdeckt ist. Mehr gegen die Mitte des Bildes im tieferen Mittelgrunde der Thron der Königin. Sie selbst, noch ohne die Krone, hat sich erhoben, mit ihr die quer durch den Mittelgrund sich erstreckende Reihe der Prinzessinnen und höchsten Damen. Aller Aufmerksamkeit konzentriert sich auf den feierlichen Moment, der sich soeben am Altare abspielt. Auf seinen Stufen steht König Wilhelm; die Krone auf dem Haupt hat er sich soeben gegen die Versammlung gewendet, in der Linken das Scepter, erhebt er mit der Rechten das Schwert, blickt in feierlichem Gebet unter dem Ausdruck tiefer Ergriffenheit und geistiger Konzentration gen Himmel. Ihm zur Linken der zelebrierende Geistliche, Feldpropst Thielen, der die Gebetsformel verliest; zur Rechten im Vordergrunde, auf den Stufen des Altars stehend, der Kronprinz mit dem Reichsapfel in Händen.

Unmittelbar nach seiner Rückkehr von Königsberg fixierte Menzel den allgemeinen malerischen Eindruck der Feier aus frischer Erinnerung in einer Ölskizze. In dieser hatte er für die Darstellung des Königs den Moment seiner Aktion mit dem Scepter gewählt. Bei der späteren Bearbeitung aber entschied er sich, wesentlich mit wegen der reicheren malerischen Entfaltung, für das hocherhobene Reichsschwert.

„Eine Lizenz", berichtet der Künstler weiter, „stellte sich als unvermeidlich heraus: „die Abänderung des Vorgrundes. Die Prinzen des königlichen Hauses, die Minister und „die Ritter des Schwarzen Adlerordens standen, wie es auch noch die Skizze angibt, in drei „Reihen vor der Herrenhaustribüne. Sonach wäre von allen diesen wichtigen Personen wenig „anderes als Rücken und Hinterköpfe zur Darstellung gelangt. Daher mußte ich diese Partie „teilen und anders ordnen. Zum Atelier wurde mir ein Saal im (Berliner) königlichen „Schlosse, seit alter Zeit Garde-du-corps-Saal geheißen, eine Treppe hoch, nach dem Lust-„garten hinaus gelegen, eingeräumt. Am 6. April nahm ich Besitz von demselben, nach-„dem eine Sammlung von Rüstungen und Waffen, bisher darin beherbergt, teils heraus-„geräumt, teils zur Seite geschoben war. Die vorläufige Aufzeichnung mit schwarzer „Tusche und dem Borstpinsel nahm zwei Monate in Anspruch. Bei der Größe der Bild-„fläche (14 Fuß lang, 11 Fuß rh. hoch) war ein Hineinmalen der vielen Porträtfiguren un-„mittelbar nach der Natur räumlich nicht tunlich. Also alles nur nach der Naturstudie! „Dazu bei vielen Personen verschiedenartigster Lebensstellung und Aufenthaltsortes die „Ungewißheit, von ihnen eine zweite Sitzung, d. h. zur geeigneten Zeit zu erhalten. Daher „die Notwendigkeit, den noch frischen Eindruck der Wirklichkeit für das Malen nach der „eilig vollbrachten Studie mitzubenutzen — dies alles nötigte mir das Wagnis auf, das „Bild von Anfang bis zu Ende prima zu malen. Von einer geordneten Reihenfolge in „der Arbeit der Figuren in ihren verschiedenen Gruppen konnte gleichfalls keine Rede „sein. Wie ich der Betreffenden mit Schreiben und Unterhandeln habhaft werden konnte „oder gutes Glück sie mir zuführte, mußte ich sie vornehmen. Heute für den Hinter-„grund, morgen für den Vordergrund etc. — — Ihre Majestät die Königin lehnte die Sitzung „ab, und ich blieb in betreff Allerhöchst Ihrer auf Gedächtnis aus Beobachtungen, wozu die „Hoffestlichkeiten Gelegenheit boten, hingewiesen. Ich habe Ihrer Majestät Kopf viermal „gemalt. Ferner sah ich mich für die Porträts von neun Personen zur Benutzung von

AD. MENZEL FEC. 1865

KRÖNUNG KÖNIG WILH

LMS I. IN KÖNIGSBERG

1867 SONNTAG IM TUILERIENGARTEN

„Photographien genötigt, indem erstere teils während der Jahre verstarben, teils niemals „Berlin besuchten. Glücklicherweise gehören sie sämtlich dem Hintergrunde an. Dagegen „haben Se. Majestät der König sowie alle übrigen dargestellten Personen mir in meinem „Saalatelier, angetan mit ihren resp. Ornaten, Insignien, Uniformen, nach meiner Anordnung „zur Studie Stellung gehalten. Im ganzen befinden sich auf dem Bilde 132 Porträtfiguren. „Auch konnte ich die Hauptrequisiten des Kirchenschmucks — die Thronhimmel, Altar- „ausstattung etc. nach ihrer Rückkehr unmittelbar nach der Natur malen. Die Altarkandelaber, „Leuchter, Kerzen waren das erste, das ich malte; von da ging ich über zur Architektur des „Hintergrundes. Am 19. März 1863 begannen die Sitzungen zu den Porträts. Den Anfang „machte der General der Kavallerie Graf v. d. Gröben. Am 16. Dezember 1865 habe ich „aufgehört zu malen."

Von der ersten oben erwähnten Aufzeichnung mit Tusche und dem Borstpinsel ist noch eine Photographie in der Nationalgalerie erhalten. Dieselbe Sammlung besitzt auch die unmittelbar nach den Festtagen gemalte Ölskizze. Beim allmählichen Fortschreiten der Arbeit aber mußte diese ursprüngliche Disposition des Ganzen wieder aufgegeben, eine größere perspektivische Vertiefung des Raumes geschaffen werden, um den zahlreichen, von Allerhöchster Seite für die bildnistreue Wiedergabe bestimmten Personen auch tatsächlich Platz zu schaffen. Dazu kamen dann die weiteren Anderungen, von denen oben die Rede war.

Im Krönungsbilde handelte es sich um ein Problem, das zu den schwierigsten der Kunst gehört. Zu allen Zeiten kehrten ähnliche Aufgaben wieder und jedesmal sind die Beauftragten an dem Widerstreit der künstlerischen Forderungen und der chronistischen Bedingungen in Not geraten, wenn nicht gescheitert. Menzel ging darauf aus, bei absoluter historischer Treue den Schwerpunkt des Bildes doch nicht auf die äußere Schilderung der Zeremonie mit all ihrem Glanz und ihrer Pracht zu legen, sondern, seinem Kunstcharakter getreu, das psychologische Moment innerhalb des Vorganges zu erfassen. Gleichmäßig über

die Gestaltenfülle des Hintergrundes gebreitetes Licht faßt diesen zu einheitlich wirkender Masse zusammen, von der sich die Hauptpersonen im Vor- und Mittelgrunde klar abheben. Kein anderes Gemälde oder Bildwerk überliefert den kommenden Geschlechtern das geistige Wesen des Neubegründers unseres deutschen Reiches so lauter und wahrheitsgetreu, wie Menzel es hier getan. Wie dieser Fürst selbst, von der Größe des Augenblicks ergriffen, sich in seinem ganzen Sein der hohen Aufgabe, die ihm zugefallen, widmet, so geht auch von seiner Gestalt eine Weihe aus, die das Herz des Beschauers mächtig ergreift.

Wenig über ein halbes Jahr war verflossen seit der Vollendung dieses Bildes, als eine neue Aufgabe besonderer Art an den Künstler herantrat. Wieder galt es dem Könige Wilhelm. Diesmal war es die Bürgerschaft der Residenz, welche den Auftrag brachte. Es handelte sich um die Erinnerung an die Feier der Rückkehr des ruhmgekrönten Monarchen und seines siegreichen Heeres im Jahre 1866. Bei seinem Einzug in das Brandenburger Tor war der König von der Führerin einer Schar auserlesener Jungfrauen mit einer von Scherenberg gedichteten Ansprache begrüßt worden:

Willkommen, König! Deine Metropole
Grüßt jubelnd Dich und Deine Heldenschar!
Durchflog Borussia doch beschwingter Sohle
In sieben Tagen Friedrichs sieben Jahr.

Nun reicht herab von ihrem Kapitole
Viktoria den duft'gen Kranz Dir dar:
Gott ging mit Dir und wird auch mit Dir gehen,
Bis überm Lorbeerschatten Palmen wehen. —

Diese Verse sollten zum Andenken an den Einzugstag in Form einer künstlerisch ausgebildeten Adresse nachträglich überreicht werden. Über tausend ähnlicher Adressen, welche das ruhm- und schicksalreiche Leben König Wilhelms begleitet haben, sind im Hohenzollern-Museum erhalten. Aus allen Teilen der Erde sind sie zusammengekommen; die besten Kräfte der deutschen Künstlerschaft sind für sie tätig gewesen: unerreicht — von ihrem eigenen Meister unerreicht — steht unter diesen allen an künstlerischer Bedeutung wie an gedankentiefer Erfassung der Aufgabe diese Adresse der Stadt Berlin.

Kehren wir nach dieser Betrachtung der großen Gemälde und Gelegenheitsphantasien zum Ruhme des Hohenzollernschen Fürstenhauses nochmals zu dem Zeitpunkte zurück, in welchem die Friedrichs-Bilder abgeschlossen wurden, so haben wir noch eines vorzüglichen Werkes zu gedenken. Als der Umbau des Kronprinzenpalais zu Berlin vollendet wurde, das heute als ein Heiligtum wehmutvoller Erinnerungen auf die Wogen der hauptstädtischen Bevölkerung niederschaut, füllte sich die dort angeordnete Gedenkhalle mit einer Reihe geschichtlicher Darstellungen, deren Bestimmung war, dem jungen Fürstenpaare, das im Jahre 1858 als Träger der vaterländischen Hoffnungen jubelnd eingeholt wurde, wichtige Ereignisse der eigenen Jüngstvergangenheit gegenwärtig zu erhalten und zugleich an den „schönen Bund" zu mahnen, den Preußen und England in verhängnisvollen Tagen der Geschichte glückverheißend geschlossen hatten. Menzel übernahm es, für eins der hochangebrachten Lünettenfelder das Zusammentreffen Blüchers und Wellingtons nach der Schlacht von Belle-Alliance zu malen. Die Aufgabe war ihm des vorgeschriebenen Formates wegen zwar unbequem, aber es gelang ihm, den Vorgang mit Klarheit in den gegebenen Raum einzuschreiben. Das Bild ist in Öl auf Leinwand gemalt. Die ganze Mitte füllen die Reitergestalten der beiden Sieger: links der englische Feldherr, vom Rücken gesehen in das Bild hineinreitend, charakteristisch in seiner vornehmen Zurückhaltung mit der fast unmilitärisch-hofmännischen Tracht — während Blücher, der rasch an ihn herangeritten ist und den schäumenden Gaul kaum bändigt, ihm kräftig die Hand schüttelt. Hinter Wellington hält ein bayerischer Offizier, weiter zurück der Portugiese Graf de Sales; neben Blücher Gneisenau, der helläugig aus dem Bilde schaut, und in der Tiefe der treue Nostiz. Regnerischer Abendhimmel bildet den Hintergrund der scharf silhouettierten Gruppe, die mit einer staunenswerten technischen Energie behandelt ist.

AD. MENZEL FEC. 1868

GOTTESDIENST IN DER BUCHENHALLE ZU BAD KÖSEN

Gleichzeitig arbeitete der Meister an einer geschichtlichen Genrescene, einer Kohlezeichnung in halblebensgroßen Figuren, welche „König Friedrich Wilhelm I. in einer Volksschule“ vorführt. Die schwerfällige Gestalt des Königs, der, von zwei Adjutanten begleitet, dem Unterricht beiwohnt, ruht im Lehnstuhl. Der Schulmeister hat den Knaben eine Aufgabe gestellt, an welcher sie sich abmühen; die einen lugen über ihre Schreibtafel hinweg nach dem hohen Gaste hin, die anderen kritzeln auf dem Schiefer oder löschen das kaum Geschriebene wieder aus, etliche glotzen verstört vor sich hin; im Hintergrunde rücken die jüngeren über die Bänke heran, um den König zu sehen. Der kluge Lehrer hat ein Multiplizierexempel aufgegeben, da der hohe Herr mit Zahlen gern zu tun hatte. Einer der Jungen hat die Aufgabe richtig gelöst; er ist breitspurig vorgetreten, hält seine Tafel in die

1860 KRONPRINZ FRIEDRICH ZU RHEINSBERG

Höhe und der Lehrer klopft ihm wohlmeinend auf den Kopf, indem er ihn dem Landesherrn vorstellt, der mit leutseligem Blicke dreinschaut.

Einige Jahre zuvor (1855) hatte Menzel im Remter des Hochmeisterschlosses zu Marienburg zwei monumentale Gemälde in Wasserglastechnik auf der Wand ausgeführt, die Heldengestalten Siegfrieds von Feuchtwangen und Ludgers von Braunschweig, die sich vermöge ihrer markigen Derbheit spröd, aber sehr charakteristisch ausnehmen. Die Kartons dazu sind in der Nationalgalerie aufbewahrt.

Hier sei auch das Einzelporträt Chodowieckis erwähnt, welches, 1858 für den Versammlungssaal des Vereins Berliner Künstler gemalt, den längst dahingegangenen, aber von Menzel mit der Pietät eines geistigen Schülers verehrten Berliner Altmeister so treu und überzeugend wiedergibt, als hätte er ihn dort an dem Geländer der jetzt freilich längst veränderten Waisenbrücke wirklich stehen sehen, wie er mit den scharfen Augen die Straße beobachtet und Notizen in sein Skizzenbuch wirft.

Auf Veranlassung eines namhaften Berliner Kunstsammlers, des verstorbenen Kom-

merzienrates Kahlbaum, ging Menzel im Jahre 1860 daran, eine Anzahl von Darstellungen sehr verschiedener Art in kleinem Formate zu bearbeiten, welche, nach und nach auf neun anwachsend, ihm erwünschte Gelegenheit boten, sich in einer Technik zu üben, deren meisterliche Handhabung wir in späteren Arbeiten immer aufs neue bewundern, sodaß man sagen darf, sie sei ihm für die Spätzeit seiner künstlerischen Tätigkeit die liebste Ausdrucksform

1867 GEHARNISCHTER ALS BLINDE KUH (RATE, WER IST'S?)

geworden. Schon seit den vierziger Jahren hatte er es sich zum Grundsatz gemacht, alle Aufträge, die nicht ausdrücklich auf Ölmalerei lauteten, in Wasserfarben zu behandeln. Die Verbindung von Wasser- und Deckfarben (Aquarell und Gouache) gewährt den Vorteil, den leicht lavierenden durchsichtigen Vortrag der einen durch die satten Wirkungen der anderen Methode zu verstärken.

Vier dieser Blätter erscheinen gewissermaßen als Randglossen zu den Friedrichs-Bildern. Sie führen Scenen vor, welche der Erinnerung an die heiteren Tage in Rheinsberg

AD. MENZEL FEC. 1871

ABREISE KÖNIG WILHELMS

ZUR ARMEE AM 31. JULI 1870

entlehnt sind. Bei der „Wasserfahrt“ zeigt uns der Künstler den Kronprinzen Friedrich, wie er, in Lektüre versenkt, die heißen Stunden eines Sommertags mit einem Begleiter im Kahne zubringt, der langsam über den See gleitet; der „Hofball“ gewährt den Anblick der unter dem Dämmerlicht der damaligen Kerzenbeleuchtung im Schweiße des Angesichts tanzenden Hofgesellschaft, eine ergötzliche Parodie auf die Vorstellung von Vergnügen, das mehr geleistet als genossen wird; die „Lakaien und Kammerhusaren im Vorsaal“ geben ein höchst humoristisches Abbild vom Leben hinter den Kulissen des Hoftreibens, indem sie den Gegensatz der derbnervigen Dienerwelt gegen die Eleganz der Herrschaften illustrieren. Das letzte dieser anekdotischen Bilder läßt uns einen Blick in das harmlose Treiben während der Bauten in Rheinsberg tun: „Friedrich besucht den Meister

1861 FRIEDRICH DER GROSSE BESUCHT DEN MALER PESNE

Antoine Pesne auf dem Malergerüste“. Dieser ist im Begriff, die allegorischen Figuren des Plafonds im Ballsaale, dem Schauplatz des vorigen Bildes, zu vollenden; ungesehen beobachtet der Prinz den Künstler, wie er einem ungeschickten Modell die Stellung vormacht, die es einnehmen soll, während Franz Benda, der etwas tiefer seinen Standort hat, dazu auf der Geige aufspielt. — Die übrigen Darstellungen sind Reiseeindrücken und dem Alltagsleben der Gegenwart entnommen, so eine „Thüringische Bäuerin“, der „Platz vor der Kirchtür in Fügen im Zillertal“ (dieses Blatt allein in farbiger Kreide und Gouache), eine „Sakristei im Servitenkloster zu Innsbruck“, ein „Rohbau, durch welchen der Schmied geht“ — ein Blatt von ganz außerordentlicher malerischer Stimmung; schließlich: „Der Abschied vor der Haustür“ beim Heimgang aus einer Abendgesellschaft, eine jener Scenen, die, obwohl eine Berliner Straßenbeobachtung, doch lebhaft an Kotzebues Kleinstädter erinnert, welche beim Lebewohlsagen schlechterdings nicht auseinanderkommen können.

Einige Stücke dieser Sammlung sind aus Studien hervorgegangen, die Menzel in den fünfziger Jahren, seine sonst unentwegte Seßhaftigkeit unterbrechend, auf Ausflügen nach Tirol und in das Salzkammergut machte; ihnen und anderen späteren Reisen durch Deutschland und Österreich verdanken eine Anzahl verschieden behandelter Bilder die Entstehung, deren wichtigste wir hier anschließen. Eins der frühesten ist das im Jahre 1853 gemalte Ölbild: „Inneres der Alt-Neu-Synagoge in Prag“, welches sich gegen-

1860 INVESTITUR ZUR MESSE (SAKRISTEI DES SERVITENKLOSTERS ZU INNSBRUCK)

wärtig in der Galerie Behrens in Hamburg befindet. (Den anziehenden Gegenstand behandelte Menzel später — 1866 — nochmals in anderer Fassung in Gouache.) Es folgte 1859 — ebenfalls als Ölgemälde — das „Passionsspiel“: Vor der in einer Bretterbude improvisierten Bühne in Kufstein ist das Bauernpublikum versammelt und lauscht andächtig dem Vorgang, der in der Dunkelheit des Raumes mehr nur geahnt als gesehen werden kann. Aus demselben Jahre stammt, in farbiger Kreide ausgeführt, der „Blick in den Servitengarten zu Innsbruck“, und 1865 gab Menzel eine Erinnerung aus Kösen in dem flott und frisch in Gouache ausgeführten Blatt „Die badenden Knaben“ wieder (Sammlung Uhle in Dresden). Aus dem Jahre 1861 ist noch ein Zyklus von zwölf Zeichnungen für

den Holzschnitt zu Berthold Auerbachs Erzählung „Der Blitzschlosser von Wittenberg“ nachzutragen, die sich großer Popularität erfreuten.

Von spezifisch berlinischem Interesse sind sodann eine Reihe stimmungsvoller Lokaldarstellungen jener Zeit: „Bürgersteig im Winter“ (1863), „Die Ritterstraße bei Mondschein“ (1864 aus Menzels damaliger Wohnung aufgenommen), „Der neue Schiffahrtskanal“ (1866), „Straßenleben zur Weihnachtszeit“ (1867) u. a., sämtlich in Gouache gemalt und in Privatbesitz verstreut.

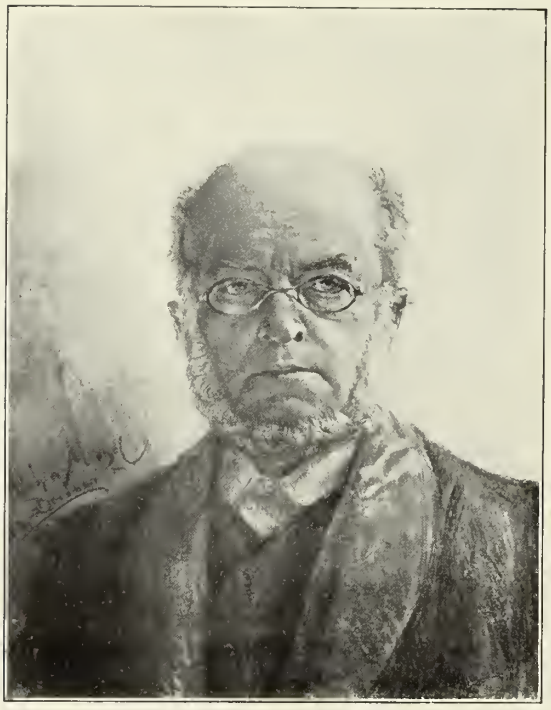
Unter dem Gesamtbegriff „Rüstkammer-Phantasien“ hat der Künstler Eindrücke der Umgebung, in welcher er im Königlichen Schlosse am Krönungsbilde tätig war, zu zahlreichen Studien zu Bildern verwertet, die meist von launiger Ritterromantik erfüllt sind. In die Hüllen vordem Gewaltiger, wie sie damals stumme Zeugen seiner Arbeit waren, dichtete er Menschen hinein, die sich in ihren Empfindungen nicht von uns unterscheiden. Aus diesem stummen Verkehr entstanden damals und später neben fein beobachteten Kostümbildern aus dem 16. und 17. Jahrhundert frei erfundene Scenen mittelalterlichen Charakters. Jener Gattung gehören namentlich zwei herrliche Aquarelle an, von welchen das eine einen Mann mit einem Kleinodienkästchen darstellt, das andere einen jungen Bonvivant aus Rubens' Tagen, der im Begriff, seinem in köstlichem Geschirr aufgetragenen leckeren Mahle zuzusprechen, durch einen Brief in appetitverderbende Stimmung versetzt wird (1871, Sammlung Hainauer in Berlin). Aus der anderen Gattung heben wir vor allem als wahres Prachtstück von Humor und meisterhafter Durchführung den „Ritter vom großen Durst“ hervor, der mit seinem Knappen vor dem Wirtshause anhält und einen Krug kühles Naß in die eisenumwehrte Gurgel hinabgießt (Gouache 1875, Privatbesitz in New York).

Bedeutsam war für den Menschen und den Künstler der Aufenthalt in Paris zur Zeit der großen Ausstellung im Jahre 1867, wie wir jetzt wissen, sein zweiter Besuch. Konnte er an der ungeteilten Bewunderung, welche ihm die dortigen Kunstgenossen entgegenbrachten, der Wirkung seines bisherigen Schaffens froh werden, so bot ihm die Metropole des zweiten französischen Kaiserreichs eine Fülle von Anregungen, die seine Einbildungskraft mit neuem Stoff befruchteten. Gleich nach der Heimkehr vollendete er in raschem Anlauf ein figurenreiches Erinnerungsbild, das Ölgemälde „Sonntag im Tuileriengarten“. Unter dem Schatten der sommerlich belaubten Bäume sitzt, hockt und schiebt sich das großstädtische Publikum, die Pariser Welt, vornehme, halbe und geringe, zeitunglesend, plaudernd, träumend, lärmend, groß und klein, während die Flaneurs und das zugehörige Damenpersonal im Staub und Flimmerlicht den sonnigen Mittelweg entlang flanieren. Das wechselnde Auftauchen und Verschwinden der Einzelheiten in einer Menschenmasse, der Eindruck unablässiger Bewegung ist niemals so überzeugend dargestellt worden wie hier, und jeder dieser hundert Menschen hat seine ausgeprägte Individualität, sodaß man seinen Stand, seinen Charakter, seine augenblickliche Stimmung ihm vom Gesicht ablesen kann. Dank der unfehlbaren Treffsicherheit hat der Meister in diesem Massenbilde bei einem trotz der Kleinheit der Figuren breiten Vortrag fast den Eindruck erreicht, den sonst nur die Camera obscura zu gewähren vermag. Besitzerin ist Frau Elika Meyer in Berlin.

Läßt sich diesem schier erstaunlichen Werke bei aller Verschiedenheit des Stoffes als malerisches Problem das im darauffolgenden Jahre gemalte Bild „Missionsgottesdienst in der Buchenhalle bei Kösen“ (Sammlung Arons in Berlin) an die Seite stellen, das durch gleiche Vorzüge ausgezeichnet ist, so findet es sein vollkommenes Gegenstück in der „Pariser Straße am Wochentag“ (Galerie Behrens in Hamburg). Hier haben wir ein getreues Spiegelbild des Geschäftstreibens der großen Stadt mit ihren himmelhohen, bis in die äußersten Giebel dicht bevölkerten Häusern, deren Stilleben, soweit es an das Tageslicht tritt, sich uns ebenso preisgibt wie der öffentliche Verkehr auf dem Pflaster. Es ist zu bedauern, daß sich diese ebengenannten Bilder sämtlich in Privatbesitz befinden.

III

HÖHE



1882 SELBSTBILDNIS

Der vaterländische Aufschwung, den das Jahr 1870 mit seinen großen Ereignissen einleitete, konnte auf einen Künstler von so starkem patriotischen Herzschlag nur erhebend und begeisternd wirken. Wenn die damit verbundene körperliche Anstrengung ihn auch verhinderte, den gewaltigen Eindrücken in Gestalt großer Gemälde Widerhall zu geben, so offenbarte er seine Gesinnung nicht bloß in der Freude an allem Heimischen, sondern auch darin, daß er Spiegelbilder der Gesellschaft gab, welche Träger und Zeuge der Ereignisse waren. Wenn der Blick auf diese Phase der Tätigkeit fällt, stehen zwei Werke obenan, die in ihrer außerordentlichen Verschiedenheit zugleich die glänzendsten Beweise seines eminenten Könnens sind.

„Die Linden Berlins am 31. Juli 1870" zeigen uns den ergreifenden Moment der Abreise König Wilhelms zur Armee. Auf einer Fläche von 78 × 63 cm schuf uns der Künstler hier ein Bild der verhängnisreichen Stunde, da der geliebte Monarch seine Hauptstadt verließ, um in den Kampf zu ziehen, der über die Geschicke Deutschlands entscheiden sollte. Der Standort ist an der Südseite der Linden in der Nähe des Palais der russischen Botschaft gewählt, nicht fern der Stelle, von wo acht Jahre später der Mordstrahl auf das Leben des edelsten der Fürsten aufflammte. Im einfachen Hofwagen, der von berittenen Schutzleuten begleitet wird, sitzt der König an der Seite seiner Gemahlin; während er in stummem Ernst den Zuruf der Menge militärisch grüßend erwidert, drückt die Königin, vom Kummer überwältigt, das Tuch vor die weinenden Augen. Der Bürgersteig wimmelt von Leuten aller Stände, die den König erwartet haben und nun mit Hut- und Tücherschwenken ihm Lebewohl sagen. Soweit man die Straße entlang sieht, sind die Fenster geöffnet und die Bewohner auf die Altane herausgetreten, um zwischen den tief herabhängenden Fahnen und Flaggen hindurch dem Fürstenpaare nachzuschauen.

Selten hat Menzel so Mannigfaltiges in malerische Einheit gebracht, wie auf diesem breit behandelten Gemälde, das dennoch aus gewissem Abstand betrachtet wie eine Miniatur wirkt. Er malte es 1871 „aus der Erinnerung", und doch möchte angesichts dieses Augenblickslebens, das in dem Gewoge herrscht, niemand daran zweifeln, daß es im unmittelbarsten Eindruck des Erlebten entstanden sein müsse.

AD. MENZEL FEC. 1875

DAS EISE

ALZWERK

Kein größerer Gegensatz ist denkbar, als der zwischen dem eben beschriebenen und dem Hauptwerke dieser Epoche, das wir nun zu schildern haben.

In die dröhnende Welt der harten Arbeit vertieft sich der Künstler. Hatte er ehedem Schlachtenscenen komponiert, in denen das Pathos gewaltiger Leidenschaften waltet, so nimmt er sich jetzt die Helden zum Vorwurf, die um kümmerliches Leben, um das tägliche Brot mit Aufwand aller Kräfte ringen. Schon manchen Künstler vor ihm hatte

1870 BOULEVARDSCENE

es gereizt, den Kampf des Menschen mit den Elementen zu schildern; die deukaleonische Flut und die Sündflut sind unendlich oft gemalt worden, niemals aber war es einem Maler in den Sinn gekommen, die Realität der groben Arbeit um ihrer selbst willen darzustellen. Das konnte nur ein Künstler unserer Tage, dem es tiefer Ernst ist um den Heroismus im schmutzigen Kittel des Werkmannes, der ein Herz hat für das Volk in unkriegerischen Waffen, das im täglichen Handgemenge mit der Gefahr dem Schicksal der Enterbten Trotz bietet.

Ein solches Bild aus dem Jahrhundert der Maschinen gibt Menzel in seinem „Eisenwalzwerk“ (Moderne Cyklopen). Der Schauplatz des Gemäldes ist eine der

1874 DAS GASTEINER TAL

großen Werkstätten für Eisenbahnschienen zu Königshütte in Oberschlesien, jetzt allerdings schon ein Werk älterer Konstruktion, dessen teilweise verschiebbare Wände hochgezogen sind und das Tageslicht ringsum einlassen. Man überblickt einen langen Walzenstrang, dessen erste Walze das zur Bearbeitung aus dem Schweißofen geholte glühende Eisenstück (die Luppe) aufnehmen soll. Zwei Arbeiter, welche sie auf dem Handkarren herangefahren haben, drängen die Deichsel aufwärts, um das Eisen unter die Walze zu schieben, drei andere sind beschäftigt, ihr mittels großer Sperrzangen die Richtung zu geben. Jenseits der Walze halten sich etliche bereit, die Luppe, wenn sie zwischen dem Walzengang hindurchgleitet, ebenfalls mit Zangen und mit Hilfe der an Ketten vom Gebälk herabhängenden beweglichen Hebestangen aufzunehmen und sie über den nächsten Walzengang hinüber dem ersten wieder zuzuschieben, welches Verfahren sich dann an sämtlichen, unter sich verschieden geformten Gängen den ganzen Walzenstrang hindurch wiederholt, bis das Stück endlich die Form der Eisenbahnschiene angenommen hat. Links im Bilde fährt ein Arbeiter einen Eisenwürfel, dem der in der Ferne tätige Dampfhammer die Form gegeben hat, zum Auskühlen hinweg. Auf derselben Seite sieht man in der Tiefe des Raumes einen Puddelofen in Betrieb, den etliche Leute bedienen. An ihnen geht soeben der Dirigent beobachtend vorüber; er hat wohl auch den Schichtwechsel zu kontrollieren, welcher beginnt; denn wir gewahren im Mittelgrunde eine Gruppe von Arbeitern beim Waschen und Umkleiden, während im Vordergrunde rechts andere ihr Mittagsbrot verzehren, das ein junges Mädchen gebracht hat. Die zahllosen Eisengestänge der Decke, Wellen und Räder, Seilscheiben und das gangbare Zeug, das sie verbindet, der Hammer, endlich das mächtige Schwungrad, welches als Kraftquelle sausend funktioniert, geben die Musik zu dem Tagewerk, aber sie entzieht sich der Beschreibung ebenso wie die

1875 STUDIE ZUM „EISENWALZWERK"

1878 FRIEDRICH DER GROSSE AM SARGE DES GROSSEN KURFÜRSTEN

unendlich mannigfaltige Beleuchtung, in deren Wiedergabe die eigentliche malerische Absicht zu liegen scheint. Weißglut, Ofenstrahl, dampferfüllte Dämmerung und nebliges Tageslicht mischen sich zu einer dämonischen Wirkung und geben erst den rechten Ton zu diesem Schauspiel des Ringens menschlicher Intelligenz und Kraft mit dem wüsten Tölpel Materie, der in den Dienst der Kultur gezwungen wird. Die Schrecken von Schillers Eisenhammer treten vor die Phantasie, wenn man die von der nahen Glut aufgerissenen Augen der Arbeitenden betrachtet und inne wird, wie ein einziger Fehlgriff oder eine Achtlosigkeit die schurzbewehrten, aber mit nackten Armen Hantierenden mit Verstümmelung bedroht. Staunend erwägt man, welche Herrschaft über alle Kunstmittel den Maler zu dieser Leistung befähigte!

UM 1880 KIRCHENINNERES

Der „Abschied König Wilhelms“ wie das „Eisenwalzwerk“ sind — jenes aus der Magnus Hermannschen, dieses aus der v. Liebermannschen Sammlung erworben — jetzt in der Nationalgalerie vereinigt.

In der vierjährigen Zeit, die zwischen ihrem Entstehen liegt, reifte noch eine Menge interessanter Arbeiten. So eine Anzahl Lokalschilderungen von eindringlichster Beobachtung: der Esterhazykeller in Wien 1871; 1872 eine Darstellung des Luxembourgparks in Paris — beides aus Reiseerinnerungen entstandene Ölgemälde. Daneben nennen wir noch drei vorzügliche Gouachebilder: die Hochaltäre der Benediktinerkirche zu Salzburg, der Pfarrkirche zu Innsbruck und der Damenstiftskirche zu München. In die Jahre 1874 und 1875 gehören sodann die in derselben Technik ausgeführten Ansichten: Hofgastein (in der Nationalgalerie), ein Landschaftsbild, das den Ton der regnerischen Atmosphäre überzeugend wiedergibt, ferner „Maurer am Rohbau“, ein wunderbarer Kontrast der Lokalstimmung mit den beschäftigten Handwerkern (Borsigsche Sammlung), ein „Biergarten“ (Beisteuer des Künstlers zu dem Bazar für das Germanische Museum in Nürnberg) und das „Innere eines Gasteiner Wirtshauses mit einem Mönch“ (Sammlung des Herrn Geh. Kommerzienrates Meyer Cohn in Berlin). Aus der Salzburger Franziskanerkirche rührt das Motiv des Bildes: „Dame vor dem vergitterten Altar knieend“, während ein Mönch die Kerzen anzündet. Hin und wieder treten daneben figürliche Kompositionen in den Vordergrund; wir erwähnen hier das interessante Blatt „Reisepläne“: eine stadtmüde Familie auf der Terrasse am heißen Sommertag vor der ausgebreiteten Landkarte nach einem Erholungsaufenthalte suchend, die „Schleiferei in der Schmiede zu Hofgastein“ (Ölgemälde, in London), daneben eine andere Darstellung aus derselben Örtlichkeit (Gouachebild in der Nationalgalerie zu Berlin, von 1879), ein Meisterwerk an Tiefe und Fülle des Tons und der Stimmung; sodann „Das Innere der Klosterkirche zu Ettal“ und den „Spaziergänger“

AD. MENZEL FEC. 1879

DAS BA

SOUPER

(beide jetzt in Paris), sowie eine Scene „Vor der Beichte“ (im Besitz der Frau Schwabe in Berlin), die meisten aus dem Jahre 1875.

Eine reiche Sammlung figürlicher und landschaftlicher Deckfarbenblätter, unter denen sich besonders viele köstliche Tierstudien befinden, war unter der Gesamtbezeichnung „Kinderbuch“ vereinigt. Es sind gelegentliche Beobachtungen im Haus und auf der Straße, in

1880 ANSICHT DER KATHOLISCHEN KIRCHE ZU DRESDEN

Wald und Feld, in Heimat und Fremde. Ursprünglich zur Erbauung im häuslichen Kreise niedergelegt, haben diese hervorragenden Arbeiten aus ungefähr zwanzig Jahren, die in ihrer erstaunlichen Durchführung wohl das Vollendetste darstellen, was auf dem technischen Lieblingsgebiete Menzels geleistet ist, der die Blätter im Jahre 1882 einer Durcharbeitung unterzog, den Weg in die Berliner Staatssammlung gefunden.

1874 SALON DER FRAU VON SCHLEINITZ AM 29. JUNI 1874

Im Jahre 1877 erschien zum hundertsten Geburtstag des Dichters Heinrich v. Kleist eine Prachtausgabe des Lustspiels „Der zerbrochene Krug“ mit Illustrationen von Menzel (Verlag von A. Hofmann & Comp. in Berlin) mit einer Einleitung von Dingelstedt; 1898 folgte eine zweite, im Format kleinere Ausgabe mit Text von Max Jordan (Cottascher Verlag). War es ohnehin eine wohlverdiente Huldigung für den unglücklichen Dichter, dessen Ruhmestage erst nach seinem Tode begannen, daß man dieses in seiner Gattung klassische Werk dem deutschen Volke in neuer Form in Erinnerung brachte, so konnte es nicht wirkungsvoller geschehen als durch die Beteiligung eines künstlerischen Erklärers, welcher alle Erfordernisse dazu im reichsten Maße mitbrachte: Begeisterung für den Dichter und eine Kraft der Charakteristik, die uns vor diesen mehr als dreißig Illustrationen anmutet, als hätten sich die Scenen im Naturabdruck selbst wiedergegeben. In der Tat ist kaum ein kongenialeres Verhältnis zu denken, als es hier zwischen Dichter und Maler besteht. Menzel illustriert nicht bloß, er erzählt trotz treuen Anschlusses an den Gang des Schauspiels nach den Gesetzen seiner Kunst, indem er die Zwischenmomente ergänzt und humoristisch glossiert. So wird der Hergang dessen, was in der unvergleichlichen Gerichtsverhandlung allmählich zum Durchbruch kommt, uns vollständig klar, und die Aufreihung dieser reizenden Genredarstellungen nach der Zeitfolge, mit Einführung und Nebenmotiven, gestaltet sich zu einem zyklischen Bilde holländischen Lebens, wie es die Zeitgenossen des Vorganges, den der Künstler etwa ins letzte Viertel des 18. Jahrhunderts verlegt hat, nicht drastischer hätten wiedergeben können. Dennoch binden sich die nach Federzeichnungen faksimilierten Bilder keineswegs an den Rahmen der Bühne, sondern erscheinen wie eine selbständige Novelle neben ihr. Das Werk war dem Kronprinzen des Deutschen Reiches, dem unvergeßlichen Kaiser Friedrich gewidmet, dessen Auge mit innigem Wohlgefallen auf diesen Blättern geruht hat, da er dem Dichter wie seinem Interpreten das tiefste Verständnis entgegenbrachte.

Wie Menzel hiermit in späteren Jahren noch einmal zur Buchillustration zurück-

kehrte, so ist er auch in den letzten Jahrzehnten wiederholt berufen worden, der künstlerische Dolmetsch ehrender Huldigungen zu sein. Der herrlichen Adressen früherer Zeit wurde bereits gedacht; ihnen reihte sich im Jahre 1869 das kostbare Gedenkblatt zum fünfzigjährigen Jubiläum der Firma C. Heckmann in Berlin an. Während der Studien für dieses Blatt war es, daß Menzel die „Modernen Cyklopen", die kräftigen Gestalten der Arbeiter des Heckmannschen Kupferschmiedewerkes und deren Kameraden in der Kgl. Eisengießerei bei ihrer Arbeit näher kennen lernte und so den ersten Anstoß zu seinem späteren großen Bilde in der Nationalgalerie empfing. Es folgen dann im Jahre 1872 die beiden Ehrenbürgerbriefe, welche die Stadt Berlin den größten der Paladine des Kaisers Wilhelm, dem Fürsten Bismarck und dem Grafen Moltke darbrachte, Blätter voll reicher sinnvoller Erfindung, 1887 das Ehrenmitglieds-Diplom der Berliner Kunstakademie für ihren damaligen Kurator, den Kultusminister von Goßler, ein anmutiges Blatt, welchem das Motto dieser Schrift entnommen ist, und endlich in demselben Jahre die Dankadresse der Stadt Hamburg an ihren in London lebenden Mitbürger G. C. Schwabe aus Anlaß der Stiftung einer Galerie von Gemälden vornehmlich der englischen Schule für die städtische Kunsthalle. Dieses Blatt ist besonders reich ausgestattet: Hammonia, eine würdige Matrone, sitzt unter einem Baldachin, von afrikanischen und japanischen Lakaien bedient, und bietet die Bürgerkrone dem Abwesenden dar, dessen Namen vom Bürgermeister mit zeremoniöser Feierlichkeit in das goldene Buch der Stadt eingetragen wird; ihm hält ein kleiner Genius in der Schärpe der Hamburger Farben das Tintenfaß; sein Stuhl wird von den Wappentieren der Stadt gestützt; auf den Thronstufen ist ein Delphin-Putto sichtbar, der den Welthandel versinnbildet, und davor im Wasser sieht man die Schwäne der Alster und den Ozean, der die Elbe ungestüm umarmt;

1872 ERINNERUNG AN DEN LUXEMBOURG-GARTEN

im Hintergrund ist der Hamburger Hafen mit den englischen Schiffen, welche die Galerie Schwabe herübergebracht, und in der Ferne das neue Rathaus zu schauen.

Eine ganz solitäre Leistung hatte das Jahr 1874 gebracht. Menzel zeichnete in flüchtiger Skizze die am 29. Juni im Salon der Frau von Schleinitz versammelten Gäste: den Kronprinzen mit Herrn von Schleinitz, die Kronprinzessin am Tisch im Gespräch mit Frau von Helmholtz, Frau von Schleinitz, die im Lehnstuhl hingegossen das Hauptinteresse beansprucht, zu Helmholtz und H. von Angeli umblickend; im Hintergrunde Gräfin Brühl, Graf von Seckendorff und Graf Pourtalès, rechts Anton von Werner und Fürst zu Hohenlohe-Langenburg, jetziger Statthalter in Elsaß-Lothringen. Mit der Unerbittlichkeit der Momentphotographie sind die Dargestellten, meist in voller Figur, charakterisiert und es ist eine wirkliche Unterhaltung, die sie führen, ja man kann aus den Physiognomien manchen Gedanken ablesen.

1879 DER AUSTERNESSER

Oben ist bereits darauf hingewiesen, daß die Schilderung großer Menschenmengen ein Problem war, welches Menzel seit den sechziger Jahren mit wachsender Vorliebe beschäftigte. In diese Gruppe gehören u. a. die Schilderungen aus dem „Strassenleben von Paris“ und der „Gottesdienst unter den Buchen in Kösen“, beide trotz der außerordentlichen Verschiedenheit der Gegenstände insofern vergleichbar, als ihr Hauptreiz in dem Schimmer des Sonnenlichtes auf beweglichen Objekten liegt.

Ein neues Studiengebiet eröffnete sich dem Künstler nach der Richtung des Massenaufgebotes, als er allmählich ein ständiger Gast der großen Feste des preussischen Hofes wurde. Auf diesen Festen im alten Berliner Schlosse findet sich eine Fülle von Momenten zusammen, welche Menzels individuelle Kunstrichtung besonders zu fesseln geeignet sind. Der architektonische Hintergrund gehört in seinen reichen barocken Formen gerade demjenigen Stile an, welchen er besonders schätzte, dazu der Reiz der künstlichen Beleuchtung und ihrer mannigfachen Reflexe auf der Dekoration; vor allem aber die Gesellschaft selbst, die sich in der bunten Mannigfaltigkeit der Uniformen, dem Glanz der Toiletten, der Juwelen und Ordenssterne in diesen Räumen mengt. Die Würde des Ortes und die Etikette drängen hier die Einzelnen in eine gewisse getragene Haltung zurück, bis dann doch allgemach die Strenge der Form sich etwas lockert, unbewußt die echte Menschennatur das zeremonielle Wesen durchbricht und so für den kühlen Beobachter der Mensch in einen gelegentlich von humoristischem Beigeschmack nicht ganz freien Gegensatz zu dem eignen Festkleide und der Umgebung gerät. Das alles hat Menzel beobachtet und dann aus der Summe der Einzel-

AD. MENZEL FEC. 1879

CERCLE AM HOFE KAISER WILHELMS I.

eindrücke eine Reihe selbständiger Kompositionen geschaffen. Dem Kulturhistoriker der späteren Jahrhunderte werden diese Werke einst als zuverlässige Schilderungen des Lebens und Sich-Gebens der höchsten Gesellschaftskreise unserer Zeit gelten können; alles ist an ihnen echt, zwingend naturwahr. Und doch irrt der, wer da glaubt, daß irgend ein Teil dieser Bilder Kopie einer bestimmten Wirklichkeit wäre. Was uns so unmittelbar porträthaft erscheint, ist volles geistiges Eigentum des Künstlers. Erst bei genauer Betrachtung ergibt sich dem kundigen Auge, daß diese so wesentlich zur charakteristischen Erscheinung der Bilder beitragenden Hintergründe überhaupt nicht den Paradekammern des Berliner Schlosses entnommen sind, ja, daß kaum ein einziges architektonisches Detail, so wie das Bild es zeigt, dort vorkommt. Ebensowenig gibt eine der Gestalten — außer der des greisen Kaisers selber auf dem Bilde „Cercle“ — eine bestimmte Persönlichkeit wieder.

1873 DER WIGWAM (INDIANERCAFÉ AUF DER WIENER WELTAUSSTELLUNG)

Das älteste dieser Bilder (aus dem Jahre 1867) ist die „Ballgesellschaft“, eine Gouache im Besitz des Herrn Dr. Strauß in Wien. Neun Personen, Herren und Damen, haben sich aus dem Gedränge des Tanzsaales auf eine Art Galerie, wie sie ähnlich sich im Weißen Saale des Berliner Schlosses findet, zurückgezogen und plaudern oder blicken über die Brüstung gelehnt hinunter in den Festtrubel. Mitten in den Hofball führen uns sodann die nächstfolgenden Bilder: die „Tanzpause“, das „Ballsouper“ und der „Cercle“: Die „Tanzpause“ von 1870, in der Sammlung John Meyer in Dresden, gibt die im Berliner Schloß gemachten Beobachtungsstudien schon unmittelbar wieder. Aus der Tür des hellerleuchteten Tanzsaales strömt die Gesellschaft in ein benachbartes Zimmer; eine Gruppe von Damen hat bereits um einen runden Tisch herum Patz genommen und plaudert lebhaft, während Erfrischungen gereicht werden.

Die weitere Entwicklung eines solchen Hoffestes schildert das „Ballsouper“ vom Jahre 1879, früher im Besitz des Herrn Alfred Thiem in Berlin. Die Stunde ist vorgerückt. Der Hof hat sich in die reservierten Räume zurückgezogen, die übrige Gesellschaft strömt in die Säle, wo die Büfette hergerichtet sind. Nur die wenigsten finden Platz auf Stühlen

und Sofas; sitzend oder stehend sind alle beflissen, die den umdrängten Tischen entnommenen Speisen und Getränke zu verzehren. Die Schranken der Hofsitte lockern sich, die Konversation ist lebhafter, die Haltung freier geworden. Die Erfahrenen finden sich leidlich mit der Schwierigkeit ab, stehend neben Hut oder Helm zugleich Teller, Messer, Gabel und Glas halten und doch dabei speisen zu sollen. Das Bild ist ohne Zweifel das größte koloristische Bravourstück des Künstlers. Unbeschreiblich ist die Fülle typischer Erscheinungen der Damen- und Herrenwelt, noch unbeschreiblicher die berauschende Wirkung des Lichtes der Lüster oder Kronen auf diese unzählbaren Erscheinungen.

In dem aus dem gleichen Jahre herrührenden Ölgemälde „Cercle“ ist der Höhepunkt eines Berliner Hoffestes dieser Zeit erfaßt. Kaiser Wilhelm, gekleidet in den roten Galarock seines Regimentes Garde du corps, plaudert in jener ihm eignen und allen, die ihm persönlich nahe gekommen, unvergeßlichen wohlwollend liebenswürdigen Weise mit einer Dame, die der Beschauer nur vom Rücken sieht. Wie anziehend ist es, die Wirkung der scherzend gütigen Worte des Kaisers an sein Gegenüber auf den Gesichtern der Umstehenden sich spiegeln zu sehen; wie individuell kommt gleichzeitig bei jedem die gespannte Aufmerksamkeit je nach Alter, Geschlecht, Charakter zum Ausdruck! Dazu dann als leichter Gegensatz das anmutige junge Mädchen links, ein Neuling, der sein rosig frisches Köpfchen begierig hervorstreckt.

Als fünftes Werk verwandter Art ist das 1884 entstandene Deckfarbengemälde „Causerie“ (Besitzer: Herr Eisenbahndirektor Mayer in Köln) zu nennen, ein Meisterstück der Charakteristik zweier hoher Beamten, die intim verhandeln, während die Damen dem hellerleuchteten Ballsaal zuwandeln; und diesem schließt sich die 1888 gemalte „Ballepisode“ an (Ölbild im Besitz des Geh. Kommerzienrates Herrn Julius Schwabach in Berlin). Hier führt uns der Künstler wieder auf eine der Galerien des Saales. Das Motiv ist dasselbe wie in dem Bilde vom Jahre 1867, aber wiederum originell abgewandelt. Es zeigt gleiche Eigenschaften und dazu noch den Reiz besonders anmutiger Frauengestalten, die im Flirt mit hohen besternten Beamten und Offizieren vermutlich auch die Lästerzunge in Tätigkeit setzen, indem sie teilweise die Tänzer im Weißen Saal beobachten, während im Mittelpunkt der Scene eine echauffierte ältere Patronesse von starkem Embonpoint ausruht.

Da ist denn nicht zu verkennen, daß in einem Alter von über 70 Jahren, in dem die Kräfte der meisten unter uns erlöschen, Menzel an Objektivität der Beobachtung und Treffsicherheit noch im Wachstum war. Das bewährt sich auch an dem Ölbilde „Nach Schluß des Festes“ (vom Jahre 1889), welches in den Besitz des Herrn Hans von Bleichröder gelangt ist. — Die hochselige Kaiserin Augusta, welche an Menzels Realismus kein Gefallen finden konnte, richtete einmal, als sie in meiner Gegenwart eine der Darstellungen des Hofballes am Arm ihres erlauchten Sohnes betrachtete, an diesen die verfängliche Frage: „Sind wir denn wirklich so häßlich?“ — und erhielt darauf zum Schutze des Künstlers seine Antwort: „O ja, liebe Mama, so ‚häßlich‘ sind wir.“

1876 RICHARD WAGNER

In Verbindung mit den Schilderungen

1878

DER ALTE FRITZ

1875 MAURER BEI DER ARBEIT

aus dem Leben der Hofgesellschaft Kaiser Wilhelms sei hier noch eines Entwurfes gedacht, in welchem der Künstler eins der großen militärischen Schauspiele des Kaiserhofes, diesmal als treuer Chronist des historischen Momentes, behandelte.

Als erster der fremden Monarchen hatte König Viktor Emanuel dem neuen Deutschen Kaiser im Jahre 1873 seinen Besuch in Berlin abgestattet. Zu Ehren des hohen Gastes fand damals in Potsdam auf dem althistorischen Exerzierplatz, dem Lustgarten am Stadtschloß, eine große Parade statt. Dies glänzende Schauspiel sollte Menzel in einem Bilde festhalten. Er wußte auch einem so schematischen Vorgange, wie es der Truppenvorbeimarsch ist, individuelles Leben zu verleihen. Um möglichst viel vom Exerzierfelde zu überschauen, welches durch die Mischung der Architektursilhouetten mit malerischen Baumgruppen im Hintergrunde abgeschlossen wird, wählte er einen ziemlich hohen Standpunkt Vorn halten die Fürsten mit Gefolge. Der König von Italien, ganz im Profil, blickt hinüber auf das im Trab von links her vorbeiziehende Regiment Garde-Husaren, dessen Oberst soeben abgeschwenkt ist. Der Kaiser, neben seinem Gaste haltend, ist halb gegen diesen gewendet, um den empfangenen Eindruck zu beobachten. Die Auffassung ist ungemein lebensvoll. Leider aber unterblieb die Ausführung des Gemäldes. Der Entwurf befand sich als ein treubewahrtes Kleinod in der Sammlung des Kronprinzen (Kaiser Friedrichs). Menzel lieferte zwar 1878 noch einige patriotische Illustrationen, u. a. das Grisaillebild „Friedrich der Große am Sarge des Großen Kurfürsten“ für Stillfried-Kuglers „Hohenzollern“ *) — ferner für Scherrs „Germania“ eine Anzahl Federzeichnungen aus der preußischen Geschichte (Tabakskollegium, Tafelrunde und Porträts Friedrichs II. und Blüchers) — aber als Komposition zur Verherrlichung der Erinnerungen aus der Jüngstvergangenheit ist jener Paradeentwurf der letzte geblieben, den er unternehmen wollte. Wie hätte er ahnen können, daß in demselben Jahre 1878, da die eben erwähnten Blätter entstanden, seine Kunst dem Entsetzen Ausdruck geben würde, welches die ganze Welt bei den Mordanschlägen auf das vielgeliebte Haupt der Nation erfüllte. Das geschah in Gestalt einer Huldigungsadresse der Akademie der Künstler an ihren erhabenen Protektor. Wunderbar traf er die Stimmung jener Tage, indem er holde Genien des Friedens darstellte, die im Blumenhain spielend vom jähen Blitz erschreckt, aber von der empörten Germania beschützt und beruhigt werden.

Die Anerkennung für all das, was er dem preußischen Fürstenhause geleistet hatte, sollte er schon damals nicht entbehren. Als lebensfrischer Mann feierte er 1885 seinen siebzigsten Geburtstag. Es war ein Jubelfest, das an die weit zurückliegenden Zeiten

*) In derselben Technik ist auch die Darstellung des Tanzes König Heinrichs VIII. mit Anna Boleyn ausgeführt.

AD. MENZEL FEC. 1880

PROZESSION IN HOF-GASTEIN

erinnerte, da die geistigen Führer Berlins vereint mit den Männern, welche das öffentliche Leben der Hauptstadt beherrschen, jeden ungewöhnlichen Mann zu ihrer Familie zählten. Denn Vertreter aller Kreise hatten sich um den Meister geschart, der unter vielen anderen Ehren den Doktorhut von der Universtät Berlin empfing und fast gleichzeitig zum Kanzler des höchsten Verdienstordens, des von Friedrich dem Großen gestifteten Ordens pour le mérite ernannt wurde. Der erste aber von den tausend Festgrüßen war ein schlichtes Handschreiben des unvergleichlichen Monarchen, der die Tage vaterländischer Größe uns zurückgebracht, die Menzel wie ein rückschauender Prophet in Bildern der Vergangenheit vor Augen stellte.

„Zu dem Feste des siebzigsten Geburtstages, welches Sie morgen begehen, sollen die Glückwünsche Ihres Königs nicht fehlen. Mit Gottes Hilfe haben Sie diese Altershöhe in Fülle der Kraft bei rastloser Tätigkeit erreicht. Sie schauen zurück auf ein Tagewerk, dessen Ich mit Ihnen Mich zu freuen besondere Veranlassung habe. Ihr künstlerisches Schaffen ist von der Jugendzeit bis ins Alter von patriotischer Begeisterung erfüllt gewesen. Sie haben Ihre Meisterschaft auf den verschiedenen Gebieten darstellender Kunst mit Vorliebe der Verherrlichung des preußischen Ruhmes und der Helden gewidmet, welchen wir die Grundlagen der Größe des Vaterlandes verdanken. Mit Ihrem Namen verknüpft bleiben dem Volke die Erinnerungen an die Taten der erlauchten Ahnen Meines Hauses; Sie haben durch Trübsal und Herrlichkeit den Weg der Vorsehung im Bilde anschaulich gemacht, welcher dasselbe aus kleinen Anfängen zu großen Endzielen geführt hat. Das ist es, was Mich bewegt, Meine Anerkennung für Ihr erfolgreiches Wirken Ihnen heute aufs neue zu bezeugen.“

Berlin, den 7. Dezember 1885. Wilhelm.

1891 IM BIERGARTEN (NACH ERINNERUNGEN AUS KISSINGEN)

IV

ALTER

In den höheren Jahren des Lebens pflegen die Erinnerungen aus der Jugendzeit lebendiger, die Gegenwart wirkungsloser zu werden. Der Mann von 60 oder gar 70 Jahren wird in der Regel ein Lobredner der Vergangenheit. Auch der Künstler, dem die Anschauungen der strebenden jungen Generation meist fremd bleiben, verharrt gern bei Satzungen früherer Entwicklungsstadien und vereinsamt allmählich inmitten einer Welt, die seinen Voraussetzungen nicht mehr entspricht.

Bei Menzel gewahren wir dank seiner gleichmäßigen Frische und Gesundheit das Gegenteil. Je weiter er in die Greisenjahre emporstieg, desto inniger erfaßte er das Gegenwärtige. Das Leben des Tages ist es, was er immer ausschließlicher zum Gegenstande seines künstlerischen Schaffens machte und damit Hand in Hand geht eine Meisterschaft der technischen Ausdrucksmittel, welche die unmittelbare Erscheinung rückhaltlos packt. Seine Beobachtung ist unfehlbar. Er gibt immer die ungeschminkte, oft die ganze Wahrheit wieder.

Seit Jahrzehnten schon suchte Menzel seine Sommerfrischen mit Vorliebe in den Gebirgstälern der österreichischen und bayerischen Alpen. Zahlreich sind die dort entstandenen Zeichnungen und Skizzen; denn auch der längst auf den Höhen des Ruhmes angelangte Mann wurde nicht müde, in immer erneutem Studium des großen Lehrbuchs alles Künstlertums, der Natur, sein schon so beispielloses Können und Wissen zu bereichern.

Die Gouachen und Ölgemälde, zu welchen er dort angeregt wurde, haben wir meist

AD. MENZEL PEC. 1881

KANZELPREDIGT IN DER PFARRKIRCHE ZU INNSBRUCK

schon erwähnt. Sie bildeten aber gewissermaßen nur Vorstudien zu einer figurenreichen Darstellung vom Jahre 1880: der „Prozession in Hof-Gastein“, welche das dortige Volksleben mit unvergleichlicher Treue schildert. Aus engen Straßen hat sich die Spitze

1887 EHRENBURGERBRIEF DER STADT HAMBURG AN G. C. SCHWABE IN LONDON

des grotesk-feierlichen Zuges auf dem Rückweg zur Kirche herausgewunden. Eben durchschreitet der vorderste Fahnenträger das Portal des Kirchhofs, während der Priester mit dem Venerabile unterm Baldachin den steilen Pfad hinansteigt. Der unebene Weg hat die

1888 EHRENMITGLIEDSDIPLOM DER K. AKADEMIE DER KÜNSTE ZU BERLIN FÜR STAATSMINISTER Dr. VON GOSSLER

vordere Gruppe etwas aus der Ordnung gebracht; der Führer senkt das Banner und schiebt sich mühsam unter dem niedrigen Torbogen hindurch, aber alle diese Bauern und Celebranten sind voll Andacht und lassen sich deshalb gar nicht stören durch die Gruppen von Sommerfrischlern, die mit so gänzlich verschiedenen Gefühlen, höchst überlegen, dem Vorgange zuschauen. Dieser Gegensatz gibt dem im Besitz des Herrn Bankier Jul. Schiff in Berlin befindlichen Bilde seinen besonderen Reiz.

In drei aufeinanderfolgenden Jahren dreimal (1881, 1882 und 1883) hat Menzel, der schon so oft an den Pforten Italiens gewandert war, einen Schritt über die Alpen getan, aber nicht, um den schönen Kursus durchzuschmarotzen, sondern nur den Saum streifend, freilich an einer gerade besonders charakteristischen Stelle, nämlich in Verona. Ihn zieht als Künstler nicht der südliche Himmel Italiens oder die lineare Schönheit und Farbenpracht seiner Landschaft an, nicht der hochstehende Lorbeer noch die stille Myrte, sondern in jeder Umgebung fesselt ihn doch vor allem der Mensch. So sucht er auch hier das italienische Straßenleben zu erfassen, und auf der Piazza d'erbe gibt es interessante Typen genug. Diese Lebensenergie und akute Tätigkeit, dieses unruhige Hantieren aller Art, der Lärm, das Durcheinander solch einer Marktscene würde die meisten Künstler abgeschreckt haben — ihn hat es gerade gelockt. Und auf das bunte Allerlei der Käufer und Verkäufer, Strolche und Tagediebe, von denen jeder sein Geschäft mit unentwegtem Ernst betreibt, schauen die alten ehrwürdigen Paläste des Hintergrundes herab. Das Gewimmel dieser Scene versetzt den Beschauer in die angenehme Illusion, als machte er fortwährend Entdeckungen.

Ehe wir den Meister auf andern Wanderungen begleiten, denen die meisten Werke seiner späteren Lebensjahre ihre Entstehung verdanken, müssen eine Reihe von Arbeiten betrachtet werden, in denen er seine Phantasie frei walten läßt. In das Jahr 1882 zurück

1882 BLÜCHER

führen die Entwürfe zum Schmuck des Tafel-Services, welches in der Kgl. Porzellan-Manufaktur hergestellt und den kronprinzlichen Herrschaften bei der Silberhochzeit dargebracht wurde. Menzel faßte die Aufgabe in überaus humoristischer Weise. Der Deckel der Terrine z. B. zeigt einen kleinen Hausgeist, der nach einer Fliege schlägt, damit sie

nicht in die Suppe fallen soll, auf der Gemüseschüssel sind die leckersten Sachen angerichtet, darunter als Hauptstück Spargel mit zwei Köpfen; Fische, Roastbeef und Wildbret werden teils von ehrbaren, teils von neckischen Putten dargereicht und alle diese Einfälle sind mit so leckerer Farbe behandelt, daß der Appetit nur noch mehr gereizt wird.

Als zum ersten Male 1885 und 1886 in München und Berlin japanische Handwerker erschienen, wurde unser Meister nicht müde, die technische Behendigkeit und das eigentümlich animalisch-graziöse Gebaren der gelben Gäste zu bewundern und zu studieren. Er hatte eine begreifliche Vorliebe für diese kleinen Menschen, die es den großen an Geschicklichkeit und Geschmack zuvortaten. So entstanden dann eine ganze Anzahl charakteristische Darstellungen dieser merkwürdigen Fremdlinge. Wir nennen u. a. den japanischen „Stickkünstler“ — damals Besitzer: Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München — und „Japanische Ausstellung“ — (Geheimrat Arnhold in Berlin). Diesen liebenswürdigen Figuren sieht man es freilich nicht an, daß sie in all ihrer Sauberkeit und Niedlichkeit uns eines Tages fürchterlich werden sollten, da sie das grausame Metier des Krieges ebenso exakt und stilvoll treiben wie die Hantierungen des Friedens. Es war interessant, Menzels Glossen darüber zu vernehmen.

In derselben Zeit beobachten wir ausnahmsweise eine Neigung zur Wiedergabe genrehafter Vorgänge aus dem 17. Jahrhundert, ja er plante sogar einen bildlichen Novellenzyklus im malerischen Gewande jener Zeit. Drei seiner Bilder aus dem Jahre 1886 und 1887: „Der wichtige Brief“, „Nicht bei der Sache“ und „Ausgang aus der Kirche“ haben einen solchen Zusammenhang, und wenn der Meister auch keinen Kommentar dazu gegeben hat, liest der Beschauer doch die ungeschriebene Geschichte ohne Schwierigkeit; nur sind die Originale leider in zwei Weltteile zerstreut.

1883 STORCH IM SCHILF (AUS DEM KINDERALBUM)

Ebenfalls ins 17. Jahrhundert verlegt er eine farbenreiche Komposition „Kriegssteuer“, ein Thema, das er schon in seiner Jugend einmal in anderer Weise behandelt hatte. Ein wohlbeleibter Feldhauptmann, der sich im Lagerleben nichts hatte abgehen lassen, brandschatzt, von seiner bedrohlichen Eskorte begleitet, einen Kaufherrn, der mit verhaltenem Zorn zusehen muß, wie der Feind in größter Gemütsruhe die Dublonen in der Hand wägt (Münchener

AD. MENZEL FEC. 1884

MARKTPLATZ (PIAZZA D'ERBE) IN VERONA

1883 TAUBEN (AUS DEM KINDERALBUM)

Pinakothek). — Um so behaglicher mutet ein anderer Kriegsmann aus vergangenen Tagen an, der seinen Mut an Austern gekühlt hat. Während sämtliche oben beschriebenen Bilder Gouachemalerei sind, ist dieses eine Tuschzeichnung vom Jahre 1879 und zwar für das Album des Geheimen Baurats Hitzig bestimmt, den Menzel damit an einer schwachen Seite fassen wollte.

Ein Seitenstück hierzu haben wir in einem in Wasser- und Deckfarben ausgeführten Bildchen von 1884 „Der Gelehrte". Wie dort der schmausende Junker, so ist hier der altholländische Professor ganz bei der Sache, d. h. bei seinen Büchern, in die er sich forschend vertieft hat. Er merkt weder, daß ihm die Pfeife ausgegangen, noch daß die Magd mit dem Frühstück eintritt. Der nachdenkliche Kopf leuchtet inmitten des mit kostbar geschnitztem Hausrat erfüllten Gemachs wie ein Edelstein und das schummerige Licht des Raumes erhöht die Stimmung geistiger Konzentration.

Der kostümlichen Behandlung nach gehört hierher auch das reizende Deckfarbenbild der Galerie Behrens in Hamburg vom Jahre 1888 „Beati possidentes", das ein ältliches Ehepaar konterfeit, wie es mit schmunzelndem Behagen den Arbeitern zusieht, die den anmutigen Landsitz schmücken, und sich im Besitz seiner stattlichen Habe gütlich tut.

Außer dem reizenden Idyll „Holländisches Mädchen am Spinett" vom Jahre 1881 — im Besitz der Kaiserin Auguste Victoria — sei in diesem Zusammenhang auch ein kleines Bild gleicher Technik vom Jahre 1887 (bei E. Schulte in Berlin) aufgeführt, das zwar nur eine Spanne hoch ist, aber doch viel erzählt. „Drei Domherren" sind auf einer balkonartigen Empore beisammen, von der man auf das Gitter des Lettners der Kirche hinabblickt. Einer von ihnen hat sich mit dem Kopf auf das Betpult niedergedrückt, der zweite schaut dem anscheinend schmerzlich Bewegten teilnehmend zu, indes der dritte gleichgültig daneben sitzt. Die violetten Talare mit dem orangenen Skapulier, dazu die dunkle Draperie der Loge und der dämmerige Chorraum geben einen ernst-harmonischen Akkord.

In dem Jahre der schmerzlichsten Schickung, die über uns gekommen war, 1888, griff der Meister noch einmal zu einem längst nicht mehr benutzten Handwerkszeug, um dem von Professor Eilers begründeten Verein für Originalradierung, die Menzel dereinst als erster geübt hatte, durch sein Beispiel Anregung zu geben. Einer Zeichnung, welche der Trauer um zwei Kaiser symbolisch Ausdruck gab, folgte eine zweite, die der Erinnerung an seinen flüchtigen Aufenthalt in Norditalien entnommen war. „Italienisch lernen", nannte er die Scene, in der ein Reisender dargestellt wird, der, nach starkem Marsch sich

1886 AUS DER PERÜCKENZEIT

ausruhend, seinem Führer, einem steinalten verwilderten Burschen, Wein einschenkt. Der Alte will sich vorm Trinken seine Zwiebeln schneiden und klappt sein Taschenmesser auf. Aber der Kauz hat des Künstlers ganzes Interesse gewonnen. Wiederholt zeichnete er ihn in verschiedener Haltung, und gar die Gebärde, womit er sein Messer behandelt, war Menzel so amüsant, daß er die Prozedur ein halbes Dutzend Mal in eingehendster Studie sich verdeutlichte, ehe er sie auf die Kupferplatte brachte. Auch noch eine dritte Radierung „Stille Teilnahme" und eine vierte vom Jahre 1895, die er als „Das Letzte" bezeichnet hat, weil eine arme Frau dargestellt ist, die eine Kostbarkeit verkauft, stiftete Menzel dem genannten Verein.

Des Meisters Freund A. Dorgerloh, ein begeisterter Sammler, hat im Jahre 1896, aller Widerreden des Künstlers ungeachtet, ein Verzeichnis seiner durch Kunstdruck vervielfältigten Arbeiten veröffentlicht (Verlag von E. A. Seemann), ein verdienstliches Unternehmen, das einen Begriff gibt von der beispiellosen Produktivität Menzels. An eigenhändigen Steinzeichnungen mit Kreide und Feder sowie Schabkunstblättern sind 646 aufgeführt, an Holzschnitten nach Menzels Vorzeichnung 716, Radierungen 24 — im ganzen 1393 Nummern, mit Einschluß der mechanisch vervielfältigten Blätter. — Zu diesen letzten zählen zwei amüsante Gedenkblätter der Freundschaft, wie sie Menzel auch noch in späteren Jahren zuweilen geliefert hat: zum Ludwig-Pietsch-Feste im Jahre 1889, an welchem der mit dem Meister eng befreundete Schriftsteller die Silberhochzeit mit der Tante Voß feierte (diese ist als verkleideter Berliner Bär aufgefaßt) und zum Jubelfest von Ludwig Knaus im Jahre 1890 spendete er reizende, von guter Laune erfüllte Zeichnungen.

Dem unmittelbaren Tageseindruck entstammt ein Gouacheblatt des Jahres 1885 (in der Nationalgalerie), das wiederum für Menzels Kunst charakteristisch ist. Am Aschermittwoch bei Morgendämmerung sah er zufällig aus einem Hinterfenster seiner Wohnung, wie einzelne Masken von dem Ballfeste bei Kroll nach Hause taumelten. Die Kostüme, die müden Gebärden der Übernächtigen, dazu der dünne Schnee und die fahle Beleuchtung des Parkes waren für ihn unwiderstehlich. — Schon früher hatte er im Kinder-Album derartige Dämmerungsphänomene, wie sie die große Stadt bietet, überzeugend festgehalten; auch

AD. MENZEL FEC. 1889

NACH SCHLUSS DES HOFFESTES

1881 DIE SPINETTSPIELERIN

1885 DIE KONTRIBUTION

Straßenbilder bei Nacht, wenn die Bewohner durch die verschiedenartige Beleuchtung ihrer Räume sich ungesehen kenntlich machen, hatte er wiedergegeben; selbst ein stilles Vergnügen an dem Ungemach der Erdenbürger konnte er nicht unterdrücken, weil dergleichen oft so malerisch aussieht. Es ist keine Verleumdung, sondern stimmt recht gut zu dem Sinn für die Schattenseite des irdischen Daseins, daß ihm nachgesagt wurde, er habe sich gern zur Zeit des Wohnungswechsels mit dem Skizzenbuch in den entlegenen Stadtteilen von Berlin daran gemacht, die Auszügler und den Stapel ihres Hausrates zu zeichnen. Skizzen solcher Art sind genug vorhanden. Aber wie er der Menschheit Jammer konterfeite, so hat er auch ihre Freuden warmherzig mitempfunden. Verliebt in alles Reale, gab er das Leben wie es war. „Wo ihr es packt, da ist's interessant."

Bei der Wahl der Stoffe ließ er sich je länger je mehr vom Zufall leiten. Wer so viel in sich trägt, findet überall, was ihm taugt. Kein Künstler hat so wenig nach Motiven gesucht; gelegentliche Beobachtungen werden Bild in seiner Seele und haften so fest in diesem unerbittlichen Gedächtnis, daß er gleichsam mit ihnen spielen kann. Menzel hat niemals die photographische Camera zu Hilfe gerufen; der Fokus seiner Augen genügte, um das Geschaute mit absoluter Treue zu reproduzieren. Aber er gefiel sich zuweilen darin, seine erstaunliche Kenntnis durch Herstellung eines Negativs zu dokumentieren. Dann malte er auf der Glasplatte das Bild in verkehrtem Sinne, so daß das Helle dunkel und das Dunkle hell hervortrat, und die darnach auf photographischem Papier hergestellte Kopie ergab eine vollkommen einwandfreie Wirkung.

Das vermochte er dank seines unermüdlichen Fleißes im Zeichnen von Studien. Mit ihnen schaltete er dann souverän. Zu den fast unzähligen Momentbildern aus dem Tagesleben, die seiner letzten Zeit entstammen, machte er kaum eine Skizze, die Figuren seiner Erinnerung oder seiner Phantasie fügten sich von selbst zum Ganzen. Sie wurden nicht als Komposition aufgestellt, sondern fanden ungezwungen während der Arbeit ihren Platz. Und das geschah so selbstverständlich, daß man in der ganzen Reihe von Gelegenheitsbildern, die den Meister jetzt fast ausschließlich beschäftigten, kein Pentiment, das heißt keine Stelle nachweisen kann, die er verändert hätte.

Beim Studieren war er unnahbar und hat Manchen derb abgewiesen, der ihn zu stören wagte. Einst war ihm eine interessante Treppe in einer Provinzialstadt denunziert worden.

1890 MORGENSTUNDE IM GARTEN

AD. MENZEL FEC. 1890

BRUNNENPROMENADE IN KISSINGEN

1884 KURGÄSTE IN KISSINGEN

1886 KONZERTPUBLIKUM

1888 WEIBLICHER STUDIENKOPF

Er beschloß, auf der Reise dort einen Zug zu überspringen, um sie zu zeichnen. Aber was er findet, packt ihn derart, daß er den ganzen Tag über bei der Arbeit bleibt. Ein Diener meldet dem Hausherrn abends, der Mann unten stehe immer noch da, und am andern Morgen: der Mann stehe wieder an demselben Fleck. Endlich begibt sich der Wirt, ein hoher Beamter, hinunter und erkennt mit Erstaunen Menzel. Er bittet ihn zum Frühstück, erhält aber die Ablehnung: „Ich bin gekommen, um zu zeichnen und nicht um zu frühstücken, lassen Sie mich ungeschoren!“ — und zeichnete weiter, bis dies unvergleichliche Stück Arbeit, eine Wendeltreppe mit reichem verschlungenem Steinornament vollendet war.

In den letzten dreißig Jahren verlegte der Meister das Standquartier seiner Sommerfrischen meist nach Kissingen und zwar als ritterlicher Begleiter seiner Damen, der Schwester und der Nichte, denen er als unvergleichlicher Bruder und Onkel lebenslang all die Sorgfalt widmete, die der unentwegte Hagestolz sonst einer Gattin hätte zuteil werden lassen. In Wahrheit schlug er dort sein Atelier auf. Die Kur brauchte er nicht. Bei seiner fünfundzwanzigsten Wiederkehr nahm das Stadthaupt Kissingens die Gelegenheit wahr, ihn öffentlich als Kurerfolg zu preisen; da fuhr er dem Redner mit der Bemerkung in die Parade, er habe niemals auch nur einen Tropfen der dortigen Heilwässer über die Lippen gebracht. (Als er früher wirklich einmal bettlägerig war, kürzte er sich die Langeweile, indem er seinen aus der Decke hervorragenden Fuß mit Farbstiften porträtierte.) Der tropischen Hitze ungeachtet, die im Juli und August im Tal der fränkischen Saale herrscht, stand er den ganzen Tag am Zeichenbrett oder wanderte, meist am späten Nachmittag, die Promenaden entlang, um sich Notizen zu machen. Aus Respekt hat er aber die Gelegenheit versäumt, Bismarck dort seine Aufwartung zu machen, mit welchem er wiederholt gleichzeitig anwesend war, und es ist der Welt dadurch leider der Vorteil entgangen, ein Porträt des großen Kanzlers aus späteren Lebensjahren von seiner Hand zu erhalten, was auch neben Lenbach noch ein Kleinod geworden wäre.

Umso schärfer ging er den namenlosen Gästen auf den Leib. Ungezählt sind die Skizzen, die er am Brunnen, im Kurpark, im Restaurant oder am Lawntennisplatz in seinem Sammelbuch nach Hause brachte. Und daraus entfaltete sich allmählich eine große Zahl von Bildern und ausgeführten Zeichnungen, in denen er die harmlosen Hauptaktionen des tatenlosen Lebens der Badegesellschaft frappant vor Augen stellte. Das erste, ein kleines Deckfarbenbild von 1884, zeigt die „Badegäste am Wärmkessel“, von einer allerliebsten Nymphe bedient; ein zweites großes Blatt gleicher Art von 1890 gibt die „Promenade beim Frühtrunk“ am Rakoczy-Brunnen wieder, ein buntes Durcheinander kranker und gesunder Opfer der Kultur; dann folgt, ebenfalls in großem Format, das „Frühstücksbüfett der Feinbäckerei“ nach absolviertem Morgenpensum, ein ergötzlich indiskretes

Spiegelbild der Hast und Rücksichtslosigkeit, womit der moderne Mensch drängend, schiebend, übergreifend, seinen ersten, teuer erkauften Hunger zu stillen sucht. Die Darstellung wimmelt dermaßen von amüsanten Episoden, daß eine Beschreibung ganz unmöglich wäre.

Ein anderes dieser aus Kissinger Erinnerungen entstandenen Bilder führt uns in einen „Biergarten“ (Gouache von 1891). Das Lokal ist teils der Wirtschaft jenseits der Saale, teils den Kuranlagen entlehnt. Den Mittelpunkt bildet ein Tisch, an welchem ein älterer Herr im Vollbart mit einer jungen netten Begleiterin Platz genommen hat, deren Zugehörigkeit zu ihm, wie man schon aus ihrer etwas verlegenen Haltung vermuten darf, nicht ganz klar erscheint, und bei der Unterhaltung mit einem herzutretenden biderben Freunde in Joppe und Jägerhut benimmt sich der Beschützer ziemlich gezwungen. — Der „Aufbruch aus dem Restaurant“ (Tuschbild vom Jahre 1892) ist ein desto einwandfreieres Familienstück: Mutter und Tochter ziehen marschfertig die Handschuhe an und der Vater quält sich noch in jener zwar alltäglichen, aber anatomisch bedenklichen Gliederverrenkung mit seinem Paletot, wobei ihm die Kellnerin kräftig beisteht.

Natürlich begleitet Menzel die Badegäste auch auf ihren Landpartien und gibt verschiedene Schilderungen des Besuches der Ruine Aura, die er noch besonders zum Gegenstand schöner Studien machte. Auch den Blick aus der Villa Heilmann, die er zu bewohnen pflegte, in den Garten hinab hat er in einem Deckfarbenblatt vom Jahre 1885 (im Besitz des Herrn von Korn in Breslau) festgehalten, das an Farbenschönheit zu den allerglücklichsten Arbeiten dieser Gattung gehört.

Wenn er dann in die Berge ging, gab es wieder andere Ausbeute. Eins seiner koloristisch stimmungsvollsten Deckfarbenbilder ist die „Kamelkarawane in Garmisch“ vom Jahre 1884; auch die Studien in süddeutschen und österreichischen Kirchen wurden nie versäumt. Eine „Altarschmückung in Trier“ aus dem Jahre 1885, bei der Ministranten und Bauerjungen tätig sind, ein Interieur aus Bamberg „Bettler an der Kirchtür“ und „Nach der Andacht“ (Gouachen vom Jahre 1895) zeigen die vollkommene Herrschaft über Form, Farbe und Ton. — Auf einer Wanderung in Steiermark in früheren Jahren sah Menzel zu seiner Verwunderung im Keller eines Mönchsklosters eine Kollektion der selt-

1897 IN DER KIRCHE

1892 AUFBRUCH AUS DEM RESTAURANT

samsten Damenschuhe aus alter Zeit, Exemplare von denkbar verschiedener Fasson. Unbekümmert darum, wie sie dorthin gekommen sein möchten, hat er sie, wie sie kunterbunt durcheinander lagen, seinem Skizzenbuche einverleibt.

Auf dem Wege nach Kissingen war er einmal in Bayreuth und hat dort Richard Wagner flüchtig gezeichnet, wie er mit fast konvulsivischer Gebärde sich bei der Probe abmüht.

Aber auch das Hin und Her, die Reise als solche, wurde, wie vor 30 Jahren und zwar noch ausgiebiger als damals, Gegenstand seiner künstlerischen Darstellung. Das Verfrachten des modernen Kulturmenschen im Eisenbahnwagen gehört nicht zu den anmutigen Dingen. Trotzdem — oder vielleicht gerade deshalb machte es Menzel Spaß, es abzuschildern. Denn eine leise Schadenfreude über die Unbehaglichkeiten des Luxuslebens ist ihm häufig anzumerken. 1877 und 1878 zeichnete er zweimal eine Eisenbahnscene in Tusche. Das waren gleichsam Vorarbeiten zu einem großen Gouachegemälde vom Jahre 1892. „Auf der Fahrt durch schöne Natur“ nannte er das im Besitz des Herrn Julius Rosenheim in Berlin befindliche Bild, worin er jenen unerquicklichen Moment festlegt, wenn am frühen Morgen nach schlecht verbrachter Nacht die Insassen des Coupés geweckt werden, um eine Bädeker-Aussicht nicht zu versäumen. Der Schaffner ruft unbarmherzig in den Wagen hinein, alle Mitreisenden suchen halb erschreckt den verheißenen Anblick zu erhaschen, aber mit sehr zweifelhaftem Erfolg. Unnachahmlich ist die fahrige Unruhe der meisten Passagiere und dagegen die phlegmatische Gleichgültigkeit der eleganten Dame, deren Kind ruhig weiter schläft. Die Farbenwirkung bei dem herrschenden kalten Morgenlicht ist von höchster Naturwahrheit.

Selten bediente sich Menzel in der späteren Zeit der Ölmalerei, die ihm unbequem wurde. Aber wir haben aus dem Jahre 1892 zwei Landschaften seiner Hand in dieser Technik, welche fast genaue Gegenstücke sind und einen inneren Zusammenhang verraten. Beide befinden sich in Hamburg: die „Wasserfahrt“ in der Sammlung Amsinck, „Der stille Winkel“ in der Sammlung Ed. Behrens. Die vom Künstler noch besonders ausgestattete Mappe dieses Kunstfreundes schmücken auch zwei 1895 in Karlsbad entstandene Zeichnungen: der „Marktplatz“ und die „Stadt mit der alten und neuen Wiese“. Aus

AD. MENZEL FEC. 1892

AUF DER FAHRT DURCH SCHÖNE NATUR

derselben Zeit stammt ein Gouacheblatt „Morgenstimmung“. Es schildert die Atmosphäre einer Wirtsstube vor der Reinigung mit so unbarmherziger Treue, daß Gesichts- und Geruchssinn gleichmäßig beschäftigt werden. Ein erfreuliches Seitenstück aus dem Jahre 1890 „Morgenstunde im Garten“ macht uns mit einem wohlhabenden Junggesellen in den sogenannten besten Jahren bekannt, der nach dem Kaffee seine Zigarre raucht und dabei in die taufrischen Wipfel der Bäume blickt, um sich am Gesang der Vögel zu erfreuen.

Hier sei eine nebensächliche Bemerkung gestattet. Menzel hat nie in seinem Leben geraucht, aber wenn er, was öfter vorkommt, einen Raucher darstellt, dann geschieht es in einer Weise, als hätte er die Technik dieses Genusses vollkommen inne. Und dieselbe Wahrnehmung drängt sich uns auf bei den Darstellungen des Kartenspiels. Obgleich er dem unschuldigsten Laster des Deutschen, dem Skat, als vollkommener Laie gegenüberstand, hat er doch das eigentümliche, aus List, Gemütlichkeit und Tücke zusammengesetzte Gebaren der Spieler und die nervöse Unruhe der passiven Kibitze meisterlich getroffen, besonders in einer Zeichnung „Der Kartentisch“ vom Jahre 1899 (in Besitz des Herrn Horn in Braunschweig), die wir hier vorwegnehmen. Sie ist in psychologischer Hinsicht noch dadurch interessant, daß sich die Skatbrüder weder durch das Menschengewirr im Restaurant, noch selbst durch das Geschrei eines flegelhaften Jungen stören lassen, der dicht neben ihnen von Mutter und Tante gemaßregelt wird.

Menzels achtzigster Geburtstag 1895 gewann die Bedeutung einer Ehren-Ernte wie sie wohl niemals einem Künstler zuteil geworden ist. Die Stadt Berlin ernannte ihn zum Ehrenbürger, die Akademien von Paris und London zu ihrem Mitglied. Und noch höhere Auszeichnungen gesellten sich hinzu. Die achtungsvolle Dankbarkeit, die Kaiser Wilhelm I.

1898 DIE LETZTEN GÄSTE

1899 ENTLARVT

ihm entgegengebracht, die herzliche Bewunderung Kaiser Friedrichs steigerte sich bei dessen erhabenem Nachfolger zu einer enthusiastischen Verehrung, welche sich nicht genug tun konnte in der Ersinnung seltenster, mit feinstem Zartgefühl gesteigerter Auszeichnungen. Zunächst erfreute ihn Kaiser Wilhelm II. durch Erhebung zum Wirklichen Geheimen Rat mit dem Titel Excellenz und durch die Verleihung Seiner Bronzebüste. Bei einem Fest in Sanssouci wurde der Ahnungslose vom Kaiser und dessen Suite in Friedericianischen Monturen begrüßt und vor seinen Augen fand, von Personen des Hofes veranstaltet, eine lebendige Darstellung des „Flötenkonzertes“ statt, das er vor mehr als 40 Jahren gemalt hatte. Wie sich die Zeiten seitdem geändert, markierte Menzel durch die Bemerkung, daß der Vater eines der Mitspielenden ihm damals das für sein Bild notwendige Studium in jenem Saale verweigert hatte. Im Jahre 1898 endlich schmückte ihn der Monarch mit dem hohen Orden des Schwarzen Adlers und von nun an gehörte die „kleine Excellenz“ zum eisernen Bestand bei allen Festlichkeiten des Kaiserhauses. Da es ihm Zeit seines Lebens schwer geworden ist, bestimmte Zeittermine inne zu halten, hatte sein erhabener Gönner die außerordentliche Gnade, ihn mit dem Hofwagen holen und heimbringen zu lassen.

Bekanntlich ist mit dem höchsten preußischen Orden der persönliche Adel verknüpft, der ein Wappen zum Attribut hat. Das entwarf Kaiser Wilhelm: im Herzstück Sanssouci, über welches hinweg der Adler zur Sonne fliegt (nec soli cedit), und aus dem Helm steigt ein Potsdamer Grenadier der Friedrichszeit mit geschulterter Muskete.

So tief beglückt der alte Herr durch so viel Ehrung war, an seinem Leben änderte sich nichts. Zuweilen klagte er wohl über die Kehrseite seiner Würden. Unzählige Menschen drängten sich an ihn mit allerlei Bitten und in seiner gewissenhaften Art brachte er oft den ganzen Vormittag mit Briefschreiben zu. Wie sparsam er auch war, hat er doch vielen mit Geld geholfen, aber er trug die Briefe stets selbst auf die Post, um das Geheimnis der Adressaten nicht preiszugeben. Er war der loyalste Bürger, aber es kränkte ihn, daß seine Einnahmen zu hoch veranschlagt wurden. Menzel hat die größten Preise für Werke seiner Hand nicht selbst erhalten, und wenn er auch in den späteren Jahren hoch bezahlt wurde, hat er doch langsam gearbeitet, da er sich bei der Vollendung seiner Bilder nie genug tun konnte. Sein Ideal war Steuerfreiheit! — Für die Sammler ist die Notiz von Wert, daß er, da ihm das Von nicht recht von der Hand gehen wollte, bei seiner Unterschrift anstatt des runden Ꝛc seitdem das spitze Ꝛc gebrauchte, weil es nach dem v sich besser schrieb.

Ein Unfall, der ihn in dem Ehrenjahre 1895 traf, indem er eine Treppe hinabstürzte, hatte glücklicherweise keine schlimmen Folgen, wenn er auch längere Zeit über sein Auge klagte. Ohne erkennbaren Zusammenhang damit ergab sich dem Meister aber nunmehr die Nötigung, sich einzuschränken und das Malen fast ganz aufzugeben.

Die wenigen farbigen Blätter, die aus der letzten Zeit vorhanden sind, haben des-

halb doppeltes Interesse. „Sonnabend: Marienburg“ nennt er ein Deckfarbenbild von ansehnlicher Größe aus dem Jahre 1897, das sich im Besitz der Verlagshandlung R. Wagner in Berlin befindet. Aber wir haben es hier mit einer freien Erfindung, sozusagen mit einer Variation auf das Thema zu tun. Eine verfallende Burg und ein kolossales Marienbild sind die einzigen Punkte, die Menzels Darstellung mit der wirklichen Örtlichkeit des Deutschherrensitzes gemein haben. Wir stehen vor einer riesigen Ruine, deren runder Hauptturm zur Linken später überdacht worden ist, während sein Gegenüber verwahrlost steht; auf dessen Höhe wie am Fuß gedeiht wildwucherndes Buschwerk. Ihm schließt sich ein ebenso verfallener Baurest an. Sein Eckpfeiler trägt einen mächtigen Baldachin, unter welchem die kolossale Statue der Maria mit dem Kinde in Barockstil prangt, und in dem Zwischenraum zwischen diesen beiden Baustücken wird ein Querhaus sichtbar, durch dessen hohe gotische Halle der Blick auf weiter zurückliegende Gebäude fällt. Der Platz vor dem Hauptturm wimmelt von Arbeitern mit allerhand Handwerkszeug, die Feierabend machen, eine Menge von Miniaturgestalten, geräuschvoll vorüberziehend. Mit etlichen dieser Polacken, die einem schuttabladenden Wagen ausweichen, dessen Pferde abgesträngt sind, zankt ein derbes Weib, das aus der Turmtüre heraustritt, während ein junges Frauenzimmer die Flucht ergreift. Andere schauen aus dem Fenster herab und auf dem Dache flattert ein Flug Tauben. Im Mittelgrund ist eine vornehme Gesellschaft mit ihrem Führer in Verhandlung und in der vom Tagesschein beleuchteten Tiefe des Mittelbaues steht eine Gruppe Männer im Gespräch. Andere Figuren kleinsten Maßstabes, teils Beschauer teils Arbeiter, bemerkt man auf der Höhe der Ruine.

1898 GEDENKBLATT DER K. AKADEMIE DER KÜNSTE IN BERLIN FÜR PROFESSOR BEGAS

Auch hier haben wir eins der figurenreichen Bilder, auf denen man immer neue Motive entdeckt. Die Sonnabend-Stimmung der teilweis betrunkenen Arbeitsleute und der Gegensatz dieser wüsten Scene mit dem ernsten Gebäude ist überaus packend, die Durchführung der Architektur und aller ihrer Einzelheiten geradezu erstaunlich. Die Liliputgestalten der Menschen sind dank der Wirkung der Gouachemalerei, welche die Lokaltöne scharf markiert, von wunderbarer Deutlichkeit der Charakteristik. Ob Menzel von seinem früheren Aufenthalt in der Marienburg, der allerdings in eine Zeit fiel, in welcher der herrliche Bau, der jetzt dank

der unvergleichlichen Rekonstruktionskunst des Baurats Steinbrecht wieder in voller Würde steht, noch sehr im argen lag, ein so phantastisches Bild in der Seele zurückbehalten hat, wie er es hier nach 42 Jahren veranschaulicht, oder ob wir das Bild nur als ein Spiel der Phantasie zu betrachten haben, vermag ich nicht aufzuklären.

Im Jahre 1900 feierte der Geh. Kommerzienrat Arnhold, ein warmer Kunstfreund, das 25jährige Jubiläum als Chef des großen Hauses Cäsar Wollheim, das den oberschlesischen Kohlenbau beherrscht. Dazu sollte Menzel ein Gedenkblatt schaffen. Seine Gründlichkeit verzögerte die Vollendung der Arbeit, dreinreden ließ er sich auch nicht, und so wurde denn dieses Jubiläumsbild eine ganz freie Erfindung, bei welcher er seine Erinnerungen aus der Laurahütte, die er zum Zwecke des „Eisenwalzwerkes" studiert hatte, sich nutzbar machte. Immer auf das Wirkliche ausgehend, entwarf er eine aktuelle Scene. Ein Verwaltungsrat mit Frau und Tochter besucht ein Kohlenwerk und begrüßt den Direktor, dem er anerkennend die Hand drückt, während sein Leonberger an ihm emporbellt. Den Hintergrund der Gruppe bildet der Hochofen, vor dessen Glut die Damen Kehrt machen, und im Vordergrunde ist die mächtige Gestalt eines Arbeiters, den seine Beschäftigung entsprechend koloriert hat, beim Einschaufeln tätig. Die rötlichen Flammen und die rußige Atmosphäre geben den Figuren eine höchst malerische Folie. Der Meister nannte das Bild seine Kohlenschmiererei, aber es hat trotzdem alle Eigenschaften seiner frappanten Realistik. Wer, wie der Empfänger dieses Bildes, die Ehre des Handelsstandes so drastisch wahren konnte, der durfte auch wohl einmal aus den Erträgnissen seiner Zechen feurige Kohlen auf das Haupt des Nächsten sammeln. Als Eigentümer des Hauses Sigismundstraße Nr. 3, in welchem Menzel, der allmählich aus dem Osten der Stadt nach dem Westen gezogen war, lange Jahre wohnte, verschob er stillschweigend den längst geplanten Abbruch, nur um dem verehrten Meister keine Unbequemlichkeit zu verursachen.

Ein letztes Bild in Farbstift, breit und fleckig behandelt, brachte das Jahr 1901. Das „Ende des Versöhnungsfestes in der Synagoge" ist dargestellt. Der Beter, eine orientalisch anmutende derbe Gestalt, das kapuzenartig über den Kopf geworfene Tuch mit beiden Händen fassend, spricht mit tiefer Bewegung die Formeln, während auf dem Tische vor ihm, dem Ritual gemäß, die letzte Kerze verglimmt, sodaß der ganze Raum sich in mystisches Dunkel hüllt. — Ein Freund fand den Künstler eines Abends über den letzten Strichen an dem Bilde in eifrigster Tätigkeit. Er wurde von ihm sofort zur Hilfe herbeigezogen, mußte das Licht, das Menzel vor sich brennen hatte, ausblasen und immer wieder anstecken und löschen, weil es ihm darauf ankam, den aufsteigenden Qualm naturgetreu zur Wirkung zu bringen.

Immer tätig, hielt er den ganzen Tag in seinem Atelier aus und begab sich erst abends aus dem Hause, um in einem altberlinischen Restaurant mit Gründlichkeit zu speisen, wobei es vorkam, daß er eins der aufgetragenen Gerichte abzeichnete. Vor seiner Tür sammelten sich an bestimmten Tagen die Leute, die sich als Modell anboten — nicht eben die Schönheiten der Saison — und er entschied mit militärischer Kürze, ob und wann er den einen oder andern brauchen könne. Bei der Arbeit war er dann unermüdlicher als sie. Es wurden immer Studien gezeichnet, jene köstlichen Blätter, die durch die Bank klassischen Wert haben. Dabei wie bei der Zusammenordnung zum Bilde bediente er sich nach wie vor seines Sechser- oder Dreier-Bleistiftes, dieses Zimmermanns-Crayons, der zur Verwunderung aller Kollegen in seiner Hand jede Strich-Nuance hergab. Aber er ließ nunmehr den Wischer (die Estompe) ausgiebiger in Tätigkeit kommen.

Um die zeichnerischen Arbeiten der letzten Zeit in einigen charakteristischen Beispielen zu würdigen, gehen wir nochmals bis zum Jahre 1896 zurück. Ihm gehören u. a. an: eine Ansicht des Holstentores in Lübeck, flüchtig hingeworfen, ein sehr ausgeführtes Blatt „Im Atelier": zwei Maler und zwei Frauen, Modelle, die sehr gelangweilt Schicht machen, sowie Nacktstudien nach Kindern; endlich eine Komposition: „Café im Freien" (ein Herr, der lachend die Zeitung liest, neben ihm die Frau mit Sonnenschirm), höchst meisterlich skizziert. Auch die Studie eines Wildgatters scheint damals gemacht zu sein, an der besonders die Unfehlbarkeit des Striches bewundernswert ist, der trotz der wirren Details keinerlei Irrtum verrät.

AD. MENZEL FEC. 1893

DAS FRÜHSTÜCKSBÜFETT DER FEINBÄCKEREI IM KURGARTEN ZU KISSINGEN

Aus dem Jahre 1897 sind zwei Gruppen von Köpfen vorhanden, die Staunen ausdrücken: „Beobachtung eines Luftballons“ und „In der Kirche“. Im letztern charakterisiert Menzel die Verwunderung nordeuropäischer Fremder über die verzückte Andacht einer Italienerin.

Als im Jahre 1898 Reinhold Begas seine Lehrtätigkeit an der Berliner Akademie niederlegte, übernahm es Menzel, dem hochgeschätzten Künstler ein Andenken seiner Kollegen zu stiften. Er gab es in Gestalt einer ganz schlichten, aber sehr feinen Huldigung, indem er drei Köpfe, eines alten Herrn — offenbar Kommerzienrat —, eines jungen von künstlerischem Wesen mit dem Operngucker in der Hand und einer Frau zeichnete, alle mit entsprechendem Ausdruck der Bewunderung emporschauend. „Wir alle bestaunen dein Werk“ wollte er dem Freunde damit sagen.

1893 CHODOWIECKI MALEND, VON SEINER FAMILIE UMGEBEN

Sehr drastisch wirkt ein Blatt derselben Zeit: „Letzte Gäste“ — Leute aus dem Volk, die sich befriedigt aus dem Bierlokal entfernen, während andere ihren Rest trinken und sich anziehen, da die Kellnerin das Licht löscht. Dagegen sind auf dem Bildchen „Lawn Tennis“ mit feinster Beobachtung vier Menschen der höhern Kultursphäre geschildert, und in einer ungemein weichen Zeichnung eine Frau, die den Rest ihrer Habe, ein Bündel Wäsche, zum Leihamt tragen will. Hieran schließen sich, ebenfalls 1898 und 1899 gezeichnet, zwei sprechende Scenen aus der Krankenwelt. Sie enthalten je drei Figuren: „Der Heilgehilfe“, der einem Patienten Medizin einschenkt, während ein anderer Mann zusieht, und „Der Letzte in der Sprechstunde“, dem der Arzt mit der Uhr in der Hand den Puls fühlt, wobei ihn die Frau des Kranken beobachtet. Der Ausdruck der verschiedenen Physiognomien ist je nach ihrer Individualität und der Rolle, die sie spielen, durchaus überzeugend.

Eine große, sehr wirkungsvoll behandelte Zeichnung von 1899: „Entlarvt“, scheint

fast Fragment einer beabsichtigten größeren Komposition zu sein, erklärt sich aber dennoch vollkommen. Menzel hat öfters dergleichen Abbreviaturen gegeben, die man dank der prägnanten Charakteristik sofort ergänzt. Hier sehen wir eine Frau (Brustbild), hinter welcher ein anderer Kopf verständnisvoll herüberblickt; sie hält einem Unsichtbaren das Miniaturbild eines Mädchens vor und schaut ihn dabei triumphierend an. — „Enttäuscht" — ein Halbfigurenbild vom Jahre 1900 zeigt zwei schlichte Männer und eine Frau, die sich über die geringe Summe wundern, die ein protzig hinter ihnen stehender Herr für irgend ein uns unbekanntes Objekt gezahlt hat.

Aus dem ersten Jahr des neuen Jahrhunderts stammt eine Darstellung, die sehr verschiedene Elemente in sich vereinigt. Benannt ist sie „Der neue Haushahn". Die Scene ist ein Kirchenraum, in dessen Mittelpunkt hinter den Schranken eine Frau mit zwei Kindern im Gebet sitzt. Eins der Kleinen greift auf die Bank im Vordergrund hinüber, wo eine Mausefalle, ein Regenschirm und ein Hahn liegen, dem die Beine zugeschnürt sind. Sein Wohlergehen scheint der Gegenstand der inbrünstigen Bitte zu sein, die eine Bauersfrau rechts vor dem Altar an irgend einen Schutzheiligen der Tierwelt richtet. Sicherlich hat Menzel diesen Vorgang in einer oberbayerischen Kirche gesehen, denn ohne weiteres wäre er wohl schwerlich auf diese groteske Zusammenstellung gekommen.

Auffällig ist ein anderes Bild von 1901: „Harrender Besuch". Der dargestellte Herr, der mit dem Rücken nach dem offenen Fenster sitzt und sich in ein Buch vertieft hat, ist niemand anders als Menzels alter Freund Dr. Karl Eitner redivivus. Die Zeichnung aus dem Jahre 1850 wurde jetzt mit einigen Zutaten zu einem Genrebild erweitert. — Wunderbare Frische und pikanten Reiz hat ein kleines Blatt von 1902 „Unter den Linden": eine ältere und eine jüngere Dame, von denen die letztere einen kecken Blick zurückwirft, Brustbilder, in modernem Straßenkostüm. — In dem Bilde „Stammtisch des Restaurants" aus derselben Zeit führt uns der Künstler zwei heftig diskutierende Politiker und einen dritten Mann vor, der sich mit der Zeitung beschäftigt; andere Gäste verlassen das Lokal. Das Blatt ist etwas locker und kraftlos gezeichnet. Ähnliches läßt sich zwar nicht von dem männlichen Studienkopf, datiert: 1903, 25. April, wohl aber von einem anderen Blatte sagen, welches, offenbar Stück einer größeren Komposition, einen etwas verdrossen blickenden Arbeiter mit der Baum- oder Drahtschere und zwei Nebengestalten darstellt. Möglicherweise haben wir hierin eine Hindeutung darauf, daß das Instrument, dessen er sich so lange bedient hatte, an Schneidigkeit nachließ. Das Auge des Künstlers hatte im 87. Lebensjahre zwar noch die alte Schärfe der Beobachtung, aber die Hand ließ, wenn auch nur ganz allmählich, nach. Der weisen Selbstbeschränkung, die er sich auferlegte, hatte es Menzel zu danken, daß er sich nicht überlebt hat.

Im Jahre 1903 bereitete der Meister nicht nur allen seinen Freunden, sondern der gesamten Kunstwelt eine große Überraschung. Nach vielen vergeblichen Versuchen war es gelungen, ihn zur Herausgabe einiger älterer Arbeiten zu bestimmen, die versteckt in seiner Wohnung hingen, aber über sein Werden als Maler neues Licht verbreiteten. Zuerst kam ein Interieur aus dem Jahre 1845 zum Vorschein: „Blick in ein bürgerliches Zimmer"; dazu gesellte sich ein größeres aus fast derselben Zeit, welches die „Landschaft am Kreuzberg" an der Peripherie der Stadt Berlin zum Gegenstande hat, und hierzu kam (aus anderer Quelle) ein drittes aus dem Jahre 1847: der „Zug der Berlin-Potsdamer Eisenbahn" in vollem Lauf; endlich ein kleines, aber vorzügliches Bildchen, wieder aus des Künstlers Vorrat: „Vorstellung im Théâtre Gymnase in Paris", gemalt 1856.*)

Wenn dieses letztgenannte Werk den Beweis ergab, daß Menzel schon früher als man bisher glaubte, in Paris gewesen war, so zeigte es, was wichtiger ist, in dem Zauber der Lichtbehandlung und in der Beherrschung des Helldunkels eine Handhabung der koloristischen

*) Das „Interieur" und der „Eisenbahnzug" sind in die Nationalgalerie gekommen, das „Théâtre Gymnase" in Privatbesitz; den „Kreuzberg" aber erwarb die Stadt Berlin für ihr Museum.

Mittel, welche man vorzugsweise modern nennt, und die Grundlagen dazu offenbarten schon die erstgenannten Gemälde, indem sie ein bis zu ihrer Entstehungszeit kaum beobachtetes Tongefühl und eine Verve des Vortrags offenbarten, als deren Entdecker sich später unsere Impressionisten berühmten. Es wurde angesichts dieser Arbeiten klar, daß Menzel die Entwicklungsphasen der neuen Malerei in sich durchgemacht, aber still bewahrt und sich wohl gehütet hatte, das Erarbeitete anders denn als Mittel zu höherem Zweck zu betrachten. Denn es war, was den neuesten Adepten gesagt sein möge, sehr merkwürdig, daß er durchaus darauf bestehen wollte, diese als Studien betrachteten Gemälde fertig zu machen, „damit sie Bilder seien". Er wurde nicht ohne Mühe davon zurückgehalten.

Den Widerstreit der künstlerischen Glaubensbekenntnisse, der in seinen Altersjahren tobte, ließ er mit philosophischer Gelassenheit an sich vorübergehen. Denn er war sich

1896 IM ATELIER

bewußt, in der Erscheinungen Flucht der ruhende Punkt zu sein und in seinen Werken das Gewissen der modernen deutschen Malerei zu repräsentieren.

Vor mehr als 20 Jahren, als englische Panzerschiffe die Wälle Alexandriens zermalmten, kam die Sorge über ihn, was wohl in Zukunft übrig bleiben werde von den zarten Dingen, die er geschaffen hatte, wenn solche Festungen der Zerstörung anheimfallen. Da zeichnete er ein sinniges Blatt, das später als Geschenk einer Verehrerin in Bismarcks Hände gelangt ist: der kleine geflügelte Genius naht dem grimmigen Chronos und bittet ihn mit eindringlichen Worten, seiner zu schonen. Sintemal aber der Allverderber keine Antwort gibt, wird das Bürschchen ungeduldig; auf einer zweiten Zeichnung sehen wir, wie der winzige Geist dem Unhold zornwütig in die Haare fährt.

Der Gedanke an das Ende beschäftigte ihn lange schon. 1895 entwarf er ein Blatt, das uns besonders wertvoll ist, weil es den Abschluß dieses Werkes bilden sollte.

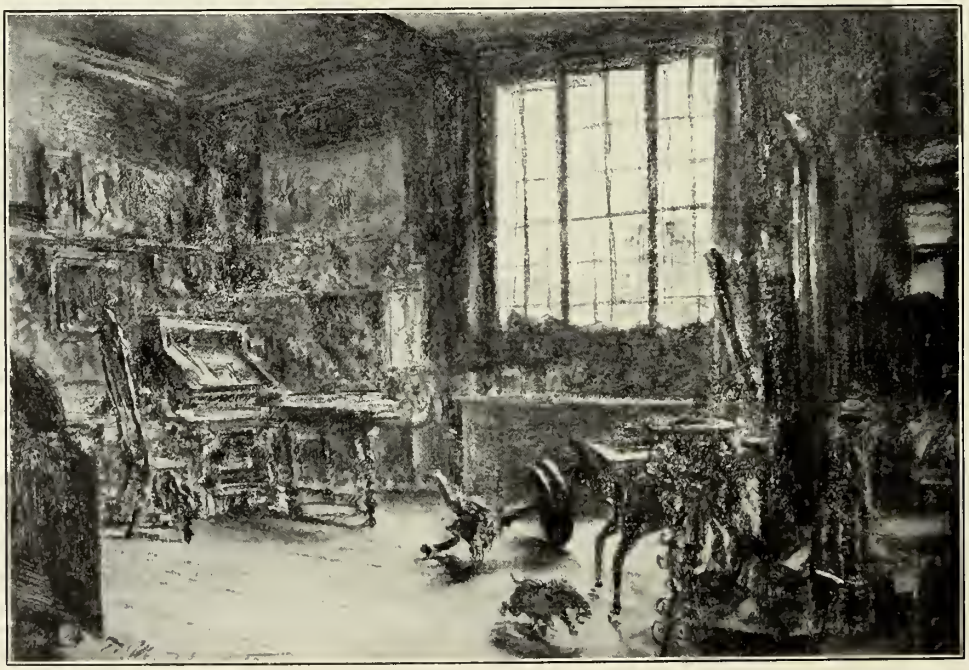
„Kehraus“ nennt er die mit kräftigem Blei angelegte, durch den Wischer malerisch verarbeitete Zeichnung. Sie stellt sein leer gewordenes Atelier dar: links den Tisch mit Stühlen und das kleine Klapp-Pult, an dem er zu schreiben pflegte, im Hintergrund quervor das große Fenster, rechts die Staffelei und allerhand Gerät. Das Rundtischchen, woran Menzel oft zeichnete, ist umgeworfen. Der Täter, ein kleiner Modell-Elefant, ehemals das Lieblingsspielzeug der Adoptivkinder des Meisters, sucht als letzter Gast das Weite. Ohne alle Sentimentalität nimmt Menzel von dem Raume, in dem er so lange gelebt und gearbeitet, Abschied.

Es war dem Meister noch vergönnt, auf Ausstellungen in London, St. Louis, Düsseldorf und Dresden 1904 die höchsten Triumphe zu feiern, ehe er am 9. Februar 1905 im 90. Lebensjahre nach kurzer Krankheit die Augen für immer schloß und die unermüdlichen Hände zur Ruhe legte, die beide im Wetteifer dem schauenden Geiste fast drei Menschenalter hindurch unweigerlich gedient hatten.

Sein Nachlaß birgt ungezählte Studien, von denen vielleicht die meisten um ihrer selbst willen entstanden sind, als Beweisstücke für das, was er „Exercieren“ nannte. Zuzulernen war er bis zum letzten Atemzug bemüht.

Dank der pietätvollen Verehrung, welche Kaiser Wilhelm ihm zollte, gestaltete sich die Bestattung des Künstlers zu einer Feier, wie Berlin sie noch nie erlebt hat. Aufgebahrt in der herrlichen Rotunde des Schinkelschen Museums stand der kleine Sarg umringt von dem Kaiserpaar, von den höchsten Würdenträgern Preußens und des Reichs, von Künstlern der verschiedensten deutschen Städte und vielen Notabilitäten der Hauptstadt. Grenadiere der Potsdamer Garde in ihren historischen Monturen, wie er sie so oft gezeichnet und gemalt, trugen den Toten als den „Ruhmeskünder Friedrichs des Großen und seines Heeres“ — wie die Inschrift auf der Kranzspende des Kaisers lautet, um ihm höchte Ehre zu erweisen.

Aber die letzte sei es nicht gewesen. Menzels künstlerisches Werk hat noch eine große Zukunft. Volkstümlich ist es erst zum Teil geworden und zwar fast nur diejenigen Bilder und Zeichnungen, welche patriotischen Inhaltes sind. Uns bleibt die Aufgabe, den großen Meister seinem Volke auch nach den anderen Seiten seines Wirkens noch näher zu bringen. Wie er den Malern das Paulinische Wort: „Alles ist Euer!“ bewährt hat, indem er die Schöpfung in ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit als darstellbar erwiesen, so soll der Nachwelt auch sein ganzes Tagewerk zu eigen sein.



1895 KEHRAUS!

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00595 4884